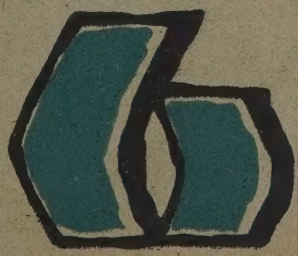
TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

SIERIEBROW:
GORKI-SZALIAPIN-
STANISŁAWSKI
GOMOLICKI:
MICKIEWICZ-PUSZKIN
PORĘBSKI:
SZTUKA NOWOCZESNA
WYKA:
PLASTYCY-AMATORZY

1949 — CZERWIEC — ZESZYT



U. I. C. C.
APR 24 1970
LIBRARY

TWÓRCZOŚĆ

CZERWIEC

1949

TREŚĆ ZESZYTU

ANNA SEGHERS: WROCŁAW I SAINTE-CHAPELLE
ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI: NOTATKI Z KONGRESU POKOJU
ALEKSANDER SIERIEBROW: CZASY I LUDZIE (NARODZINY „CZŁOWIEKA" — DEMON — STANISŁAWSKI)
LEON GOMOLICKI: „WOJNAROWSKI" — „WALLENROD" — „POŁTAWA"
STEFAN MORAWSKI: KIPLING — YEATS — AUDEN
MIECZYSŁAW PORĘBSKI: KU SZTUCE NOWOCZESNEJ
KAZIMIERZ WYKA: U PLASTYKÓW-AMATORÓW
NOTY (J. PRZYBOŚ, A. ROGALSKI, M. ROMANKÓWNA, J. WOŹNIAKOWSKI)

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

CZERWIEC 1949

ROK V

ZESZYT 6

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ LUDWIK GARDOWSKI

DRUKARNIA Nr 3 SPÓŁDZIELNI WYDAWNICZO-OŚWIATOWEJ „CZYTELNIK"

M — 36568

ANNA SEGHERS

WROCŁAW I SAINTE-CHAPELLE

Oto już koniec 1948 roku, a jeszcze dużo wody upłynie, zanim wszystkie witraże z górnej kaplicy wrócą na swoje miejsce w Sainte-Chapelle. Podobnie jak witraże z Notre-Dame i z katedry w Chartres, w czasie wojny zostały one wyjęte i wysłane do różnych odległych miejscowości, nawet do Maroka, zgodnie z tajnym planem, mającym na celu ich zabezpieczenie.

Witraże z bocznych ścian są już prawie wszystkie na miejscu. Brak jeszcze tylko witraży z absydy, a przede wszystkim najważniejszego arcydzieła: rozety nad głównym wejściem.

Wiadomo, że święty Ludwik kazał wybudować Sainte-Chapelle jako sanktuarium dla relikwij, które przywiózł z wypraw krzyżowych. Pośród tych relikwij znajdował się kawałek krzyża Chrystusa: tajemnica życia i śmierci. Posiadanie tego skarbu zapewniało królowi i państwu ogromny rozgłos i poruszało wyobraźnię mas — podobnie jak dziś inny sekret życia i śmierci stanowi o prestiżu i rozgłosie państwa, które go posiada, inny sekret porusza wyobraźnię mas. Dla takiego klejnotu potrzebna była godna oprawa. Witraże znajdujące się między kolumnami górnej kaplicy przedstawiają Mękę Pańską i wszystkie sceny, które są z nią związane — od upadku Adama aż do Zmartwychwstania. Mistrzowie szklarscy przybyli specjalnie z Chartres, które w połowie XIX wieku było centrum sztuki witrażowej.

Jakiż to smutny był dzień, kiedy w czasie ewakuacji Paryża, na wiosnę 1940, weszliśmy do Sainte-Chapelle, która — pozbawiona swoich witraży — wyglądała jak ślepa. Brutalne, nieubłagane światło ostrymi strzałami przebijało kamienny szkielet świątyni. Prysnął czar, który nas niegdyś urzekał: czerwone i błękitne szkła, magia chrześcijaństwa Zachodu. Stojąc pod tym zimnym, ogołoconym sklepieniem można było zrozumieć, co tu mogło przed kilku wiekami razić ludzi ze Wschodu, arcybiskupów i budowniczych Kościoła, kiedy pokazano im plany dziwnego, śmiałego stylu, który dziś nazywają gotykiem. Może w owych czasach taki gmach, w którym najważniejszą rzeczą nie są mury, lecz okna, wydał im się, że się tak wyrażę, „surrealistyczny“ lub „abstrakcyjny“.

Wspaniałość witraży znikła w samą porę. „Zabawna wojna" kończyła się we Francji. Natomiast dla Polski, która niedawno stała się pastwą najokrutniejszej inwazji, ten pierwszy rok wojny nie był bynajmniej „śmieszny". Hitler — oparłszy jedną stopę o swoje nowe „General Gouvernement", drugą wyciągał na Zachód. Żołnierze jego otrzymali w stosunku do Francji odmienne instrukcje od obowiązujących wobec Wschodu. Wśród zagarniętych krajów jedne wydawały mu się niższe, inne zaś zdegenerowane, lecz wyrafinowane. Dlatego uważał za stosowne postępować wobec tych drugich z pewną ostrożnością. Panowie z Vichy przemalowali dewizę „Wolność, Równość, Braterstwo", od stu pięćdziesięciu lat wyrytą w sercu narodu francuskiego, na dewizę „Praca, Rodzina, Ojczyzna". Te trzy słowa zjawiły się wtedy dzięki staraniom hitlerowców na pieniądzach i na merostwach. Buty obcych żołnierzy deptały posadzkę ogołoconej i pozbawionej okien świątyni. Tak samo nie rozumieli jej ducha, jak nie pojmowali ducha zajętego przez nich miasta. Bowiem ten duch — zgodnie z tajnym planem — ukrył się przed nimi.

Gdy po odzyskaniu wolności wróciły do Paryża pierwsze skrzynie z witrażami, krążyły wieści, że traktat pokojowy między czterema Aliantami podpisany zostanie w Warszawie. Wtedy mówiono jeszcze o pokoju bez „ale" i „jeżeli". Szklarze na wysokich rusztowaniach dopasowujący witraże szczerze wierzyli, że te cuda nigdy już nie będą zagrożone bombardowaniem. Toteż Warszawa, czarna jak piekło, wydawała się im przeciwieństwem tej magii szkła, symbolem okropności, jakie nigdy nie będą zagrażały ich dzieciom. Warszawa — miasto, które Hitler dom po domu zrównał z ziemią. O tym właśnie myśleli, wznosząc rusztowania przed trzecim oknem łukowym, na prawo od wejścia.

Ale nie tylko stolica — cała Polska stała się przykładem tego, co potrafi zrobić z ludźmi i z krajem faszyzm, kiedy dochodzi do władzy. Po klęsce poniesionej pod Stalingradem, kiedy wynik wojny stał się dla Hitlera niepewny, kiedy wzmogły się siły oporu, a zwłaszcza podczas ostatniego etapu, kiedy w lipcu 1944 utworzenie drugiego frontu zacieśniło okrążenie wojsk niemieckich, „Generalne Gubernatorstwo" stało się dla Hitlera widownią najbardziej cynicznych eksperymentów. Faszyzm zlikwidował tam bez skrupułów wszystko, co uważał za zbędne. Majdanek, Oświęcim, Treblinka! Same te nazwy wywołują dreszcz zgrozy — a zdawało się wtedy, że będzie to trwało wiecznie. Jednocześnie zaczęły dochodzić wieści o ruchu oporu, którym udawało się niekiedy przebić twierdzę Hitlera; były to wiadomości z Zachodu i ze Wschodu, z jednej strony o partyzantach, o ludziach z lasu, z drugiej o powstaniu warszawskim, a rok przedtem o powstaniu w getcie warszawskim. Wszystko to było dowodem dla tych, co stracili wiarę w człowieka, że są rzeczy, nad którymi faszyzm n i e m a w ł a d z y, nawet jeżeli posiadł władzę.

Ci, którzy zwiedzali Sainte-Chapelle na wiosnę 1947, nie mogli jeszcze w pełni odczuć uroku jej witraży, chociaż zapowiadały go już pewne znaki. Czerwone i błękitne z żółtymi i zielonymi smugami szkła rzucały blade odbicie na

światło dnia wnikające do górnej kaplicy przez przyćmione i przybrudzone szyby.

Szklarze opierają rusztowania o lewą boczną ścianę. Dużo czasu zajmie im wstawienie — jedno po drugim — 1400 szkieł. Witraże te były już przedtem raz zabezpieczone: po wybuchu pierwszej wojny światowej; potem, po podpisaniu traktatu wersalskiego — wstawione na swoje miejsca, jak się wtedy zdawało — na zawsze. Gdyby ten, kto kazał zbudować kaplicę dla relikwij — święty Ludwik — mógł dziś jeszcze, jak to czynił kiedyś, schować się w załomie muru na prawo od kazalnicy, to na jesieni 1947 mógłby śledzić krok za krokiem powolną, lecz dokładną pracę, która się tam dokonywała. Kiedy skończona zostanie ta baśń ze szkła, pozbawiona ciężaru i ostrości myśli ludzkich, a przede wszystkim kurzu i brudu pracy ludzkiej, — będzie to urok niewysłowiony. Każdy obraz został wykonany szczegół po szczególe zgodnie z instrukcjami teologów, którzy w każdym rysunku, w każdym szczególe wiernie stosowali się do przepisów, jakich wymagał w tym czasie potężny temat obrany przez nich i wszystko, co z nim było związane w wypowiedziach proroków i apostołów, przede wszystkim Jana Chrzciciela i świętego Jana, ukochanego ucznia Chrystusa.

Dziś nikt już nie mówi o traktacie pokojowym, a zwłaszcza o traktacie pokojowym podpisanym w Warszawie. Natomiast dużo się mówi o „żelaznej kurtynie".

A jednak z tego wykrwawionego i spopielałego miasta podnosi się głos, który oznajmia, jak można będzie zbudować nową społeczność, w której nie będzie ani wojen, ani wyzysku.

Po konferencji w Londynie zaznaczyła się wyraźnie linia demarkacyjna między Zachodem a Wschodem. Plan Marshalla ma tyle wspólnego z Sainte-Chapelle świętego Ludwika, co jej witraże z ciężkim przemysłem. Czy i tym razem trzeba będzie usunąć witraże, może jeszcze zanim skończy się je wstawiać? Czasem się zdaje, że jesteśmy świadkami jakiegoś „zabawnego pokoju", który przyszedł po „zabawnej wojnie".

W zimie praca nad przywróceniem witraży posuwa się bardzo powoli. Robotnicy ostrożnie — jak tego wymaga ich rzemiosło — wstawiają szkła jedno po drugim. Podobnie pracowały w Chartres całe pokolenia robotników, a wielu z nich przez całe swe życie; pracowali wysoko na rusztowaniach, zagrożeni najpierw strzałami i lancami, a potem pociskami i kulami.

Ulice Paryża są tak samo oświetlone i ruchliwe jak przed wojną. Lecz sam tylko wygląd bogato zaopatrzonych wystaw nie może zadowolić tych, którym małe zarobki nie pozwalają na robienie sprawunków. Nieufność, jaką wzbudzała Liga Narodów, spłynęła na ONZ. Żelazna kurtyna, stalowa kurtyna bloku zachodniego staje się coraz mniej przenikliwa w miarę tego, jak się wyrabia więcej metalu w jego dawnych fabrykach. Związek Radziecki broni nowej marce zachodniej dostępu do Berlina, który jest jakby wyspą w jego strefie. Alianci próbują drogą powietrzną zaopatrywać w żywność swoje sektory.

W międzyczasie zapełniają sklepy wygłodzonego Zachodu nadmiarem swojej produkcji.

A w Warszawie ludzie przyglądają się — bez nieufności, bez zawiści i bez strachu przed bezrobociem lub przed wojną — wystawom sklepów wznoszących się pośród ruin. U stóp rusztowań, wśród kwaśno-słodkiego zapachu kurzu, znowu wabią ich oczy przedmioty, których tak długo byli pozbawieni; bielizna i ubrania, srebra i słodycze dostępne są dla nich, ponieważ ich zarobki są proporcjonalne do ich pracy i zależne od ich umiejętności.

Wiosną roku 1947 odbyło się w getcie warszawskim odsłonięcie pomnika wzniesionego ku czci powstańców getta. Olbrzymi tłum delegatów przybyłych z całego świata zgromadził się na tym pustkowiu, by odśpiewać *requiem* w dzielnicy, gdzie już nic prócz cegieł i pogiętych rur nie przypomina o ludzkim życiu, na tej ziemi, gdzie panoszy się zielsko, wyrosłe na trupach tysięcy ofiar.

Wstawianie witraży nie jest jeszcze ukończone. Jesienne, gołębio-szare światło Paryża spływa przez ślepe oczy na wejście i na absydę. Światło wewnętrzne, pochodzące z okien łukowych, pomimo swej jaskrawości nie może wypełnić całej przestrzeni.

Delegowani z Zachodu, którzy wzięli udział w kongresie Wrocławskim, wrócili do Paryża. Francuzi zakończyli obrady, przyjmując jednogłośnie postanowienia kongresu i odśpiewując Marsyliankę. Hymn ten, który porwał cały Kongres i stał się jego finałem, jest jednocześnie wstępem do urzeczywistnienia tego wszystkiego, co zostało postanowione we Wrocławiu.

Jest faktem, że Paryż znajduje się w Europie Zachodniej; dlatego też łatwo się zapomina, że wydaje się położony bardzo niebezpiecznie na wschodzie, jeśli się patrzy od strony Stanów Zjednoczonych, Meksyku, Chile, Argentyny, Brazylii, Paragwaju — jednym słowem wszystkich tych krajów, które przysłały do Polski swych delegatów. Strefy zachodnie, lub to, co się określa tym mianem w Europie środkowej, przybierają mikroskopijne rozmiary w porównaniu z tym, co się w geografii nazywa „półkulą zachodnią".

Czarny poeta Césaire, deputowany z Martyniki, wrócił do swych wyborców na Antyle. Brazylijski poeta Amado nie wrócił jeszcze do swojej ojczyzny, a już grożą mu prześladowania ze strony władz. Żelazna kurtyna po tamtej stronie Oceanu, żelazna kurtyna oddzielająca jutro od wczoraj.

Główne arcydzieło Sainte-Chapelle, którego ustawienie nastręcza najwięcej trudności, będzie umieszczone na ostatku. Dopóki nie będzie na miejscu rozety, światło dzienne będzie padało tak samo twardo i nieustępliwie, jak podczas tych ostatnich ośmiu lat. Tymczasem pokój jest nadal mitem.

W rozecie zawarte są obrazy z Apokalipsy, która tak zajmowała umysły w średniowieczu. W części środkowej ujrzymy twarz Boga, przebitą mieczem, pośród siedmiu złotych świeczników. W szklanych płatkach wokół tego kielicha otworzy się siedem słynnych pieczęci Apokalipsy.

Tymczasem na drugim końcu miasta, w pałacu Chaillot, urzęduje ONZ. Kiedy nań patrzeć z daleka, rzekłbyś — mała kostka domina, rzucona w środek

obrazu obramionego potężnym cokołem wieży Eiffla. Ale widziana z bliska, ta mała kostka mieści w sobie obszerny amfiteatr, w którym rozgrywa się skomplikowany i konwencjonalny dramat. Aż nagle — jak w znanej balladzie Schillera, kiedy stado żórawi z świstem przecina powietrze — Wyszyński na kilka godzin przemienia posiedzenie w rozprawę sądową, sądząc tych, którzy z kwestii Berlina usiłują uczynić pretekst do nowej wojny.

Veto założone przez delegację rosyjską na kontrpropozycję Aliantów robi zawsze dużo szumu w prasie. Robi się go po to,by zapomniano o rozmyślnej odmowie, na którą się natknął Wyszyński, kiedy wysunął propozycję redukcji zbrojeń i zakazu użycia energii atomowej do celów wojennych.

Kiedy pytamy robotników pracujących w tej chwili w Sainte-Chapelle, czy są pewni, że będą mogli ukończyć swoją pracę, odpowiadają zdziwieni: „Ależ oczywiście! Czemużby nie?"! Są głęboko przekonani, że to od nich zależy. Chociaż są tylko małą garstką robotników-specjalistów, dobrze wiedzą, że ich rzemiosło opiera się na pokoju. Wiedzą, że i jedno, i drugie wymaga sumienności, kompetencji, pewnej ręki i wytrwałości, które już osiągnęli w swym rzemiośle.

Ale Warszawa przestanie już wkrótce być tym symbolicznym miastem, najbardziej odpowiednim do tego, by w nim właśnie podpisano traktat pokojowy — zbyt szybko się bowiem odbudowuje. Nowe miasto rośnie w oczach, w obłokach kurzu i w natłoku rusztowań, pośród pozostawionych przez podpalaczy śladów.

Ziemia polska, w której tyle złożono najdroższych zmarłych, jest szczęśliwą i żyzną glebą, glebą godną tych umarłych. Hitler chciał ich pochować w niej jak psy. Zamiast tego stała się cmentarzem piękniejszym, niż ci zmarli mogliby kiedykolwiek zamarzyć. Nowe społeczeństwo, wyrastające na tym cmentarzysku, uniemożliwi na przyszłość taką śmierć, jaką oni ponieśli.

Mistrzowie szklarscy z Sainte-Chapelle przyczynią się ze swojej strony do urzeczywistnienia tego, co poeta Neruda — któremu faszyści chilijscy przeszkodzili w przybyciu na kongres wrocławski — nazwał „obudzeniem w zbłąkanych duszach wiary w człowieka".

Kiedy wreszcie — dzięki naszej czujności — prace w Sainte-Chapelle zostaną ukończone bez przeszkód, magia czerwonych i błękitnych szkieł oczaruje nas znowu. Ludzie powrócą do tych murów, by — podobni do dzieci — zapomnieć o swoich zmartwieniach i troskach w schronieniu pewniejszym niż każde inne, bo jest dziełem sztuki.

Drugie tysiąclecie zakończy się cudem: ujrzymy, jak witraże odepchną kule.

Europe, grudzień 1948.

Przełożyła *Maria Leśniewska*

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

NOTATKI Z KONGRESU POKOJU

Znaczenie paryskiego Kongresu Zwolenników Pokoju, znaczenie podjętej w ubiegłym roku po raz pierwszy w Polsce inicjatywy mającej skupić w krajach całego globu wszystkich zwolenników pokoju — nie pokoju za wszelką cenę, lecz tego pokoju, o jakim będzie mówić zakończenie niniejszego artykułu — dobrze są znane czytelnikom i opinii polskiej. I jeżeli siły pokoju na świecie wzrastają, nie dokonuje się to w sposób automatyczny, ale dzięki podobnym kongresom i na skutek uporczywej, a w Polsce podjętej inicjatywy.

Dlatego ten wstęp, ponieważ sprawozdanie nasze, licząc na powszechną znajomość tych faktów, mieć będzie nieco odmienny charakter, mówić będzie o codziennym dniu Kongresu na tle Paryża. O jego znaczeniu na tle stosunków politycznych i uświadomienia ideologicznego we Francji, gdzie walka sił pokoju i postępu z wrogim obozem trwa wciąż — zaczęta i nie przebierająca w środkach ze strony tego obozu. Mówić wreszcie będzie o Kongresie na tle prasy francuskiej.

Rozpoczynamy.

I

Topografia paryskiego Kongresu Pokoju składa się z trzech punktów zasadniczych: sali Pleyela, gdzie toczyły się w ciągu tygodnia obrady delegatów, stadionu sportowego Buffalo, gdzie odbyła się wielka manifestacja zbiorowa w niedzielę 24 kwietnia, i wystawy na terenie Cyrku Zimowego (*Cirque d'Hiver*). Dobór tych „miejsc kongresowych" nie jest bez znaczenia dla atmosfery zjazdu, w Paryżu, gdzie dzielnice i nawet uliczki mają wyłączny, sobie tylko zawarowany charakter „klasowy"; gdzie guzik nabyty na Faubourg St. Honoré, w dzielnicy wytwornych familii rentierskich, kosztuje trzy razy drożej niż w Quartier Latin; gdzie szanujący się wirtuoz europejski za nic nie wystąpi w sali „Mogador", ale baler objazdowy poczuje się zaszczycony wyborem

tego właśnie teatru, — bo tak się utarło od czasów Drugiego Cesarstwa, że wielbiciele tańca widowiskowego uczęszczają tutaj właśnie, gdzie nie postoi noga poważnego słuchacza koncertów pianistycznych.

W naszym wypadku: gmach wzniesiony przez fabrykanta fortepianów Pleyela dla koncertów traktowanych jako reklama wytwórni instrumentów (podobną salę zbudowała firma Gaveau w eleganckiej dzielnicy przy ulicy La Boëtie), z czasem oddany do użytku koncertom ludowym i przedstawieniom dla młodzieży — na początku maja odbywa się tu „Festival międzynarodowy jazzu" — nowoczesny i jeden z największych w Paryżu, ma opinię, publiczność i charakter zdecydowanie popularne, choć mieści się w dzielnicy VIII, w pobliżu Wielkich Bulwarów. Ale o parę uliczek dalej rozpoczyna się XVII *arrondissement*, centrum robotników przeładunkowych z pobliskiego *Gare aux marchandises*, zaopatrującego cały Paryż. Trzej przedstawiciele merostwa tego *quartier*, opanowanego przez proletariat, zjawili się na Kongresie, jako „delegacja miejscowa"; jej przewodniczący, mężczyzna w średnim wieku o wyglądzie nader przeciętnym, wygłosił oświadczenie złożone z jednego zdania, „najbardziej oklaskiwane z najkrótszych przemówień", jak stwierdził potem sprawozdawca *Ce soir*: „Cieszymy się, że Kongres obraduje w naszej dzielnicy, i życzymy mu pomyślnych wyników w pracy dla pokoju". Reakcje sali były najcieplejsze właśnie w chwilach, gdy manifestowała się gościnność francuska; zresztą hymnem niemal oficjalnym zjazdu, wykonywanym spontanicznie w momentach o silnym napięciu uczuciowym, była „Marsylianka", śpiewana całkiem składnie przez to nader mieszane towarzystwo.

Również stadion sportowy „Buffalo", jeden z największych w rejonie paryskim, położony na południe od miasta, *za Cité Universitaire*, w pobliżu szańców Malakoffu, wsławionego bohaterską obroną stolicy w r. 1871 (pamiętny pojedynek artylerii francuskiej z trzykrotnie liczniejszą baterią pruską), nie ma nic wspólnego z dystynkcją torów wyścigowych Auteuil czy Vincennes; przeznaczony jest dla publiczności ludowej i położony w typowej dzielnicy podmiejskiej. Nazwa stadionu stała się okazją do zabawnej wymiany zdań; prawicowy *L'Aube* upatrywał nieszczęsny omen dla organizatorów manifestacji w fakcie, że miejsce zborne nosi imię bohatera amerykańskiego: „Co za ironia sytuacji! Naszych pacyfistów uratować może tylko przypuszczenie, że sławny kowboj, jako przedstawiciel ludu i demokracji amerykańskiej, był poprzednikiem Wallace'a..." „Nie sądzę, by Buffalo-Bill, ciemięzca i morderca Indian, mógł nas zainteresować — odpowiedział kronikarz *Humanité* — i jeśli nazwa „Buffalo" miałaby sens symboliczny, to tylko jako proroctwo, że lud opanuje wreszcie miejsce sławy fałszywych bohaterów"...

Wreszcie *Cirque d'Hiver*, mieszczący „Wystawę pokojową". Wystawa, zorganizowana w rekordowym terminie dwudziestu dni, gromadzi ciekawe dokumenty protestu ludowego przeciwko wojnie: tzw. *Cahiers de la Paix*, tj. prace wykonane przez amatorów- artystów, poetów, malarzy i muzyków, związane z ideą kongresu, zebrane drogą ankiety.

Pomysł, bodajże wykorzystany po raz pierwszy w Polsce: rysunki dzieci,

dał znowu najwymowniejsze rezultaty. Na obrazku wykonanym przez trzynastoletnią uczennicę widać jak bomba upadła na podwórko domu, w którym wyleciały szyby i drzwi; matka prowadząca dziecko za rękę pada raniona, obok leży zabity ojciec; zwłoki innej dziewczynki zasłaniają wejście do *abri* (schron). To wspomnienie bombardowania Hawru. Inny rysunek przedstawia żołnierza w czapce nasuniętej na oczy, rzucającego dzieci do rzeki, na której dnie leży już rzędem kilka małych trupków. Ten rysunek odtwarza opowiadanie Niemca, poznanego w czasie okupacji, który nie mógł patrzeć na dzieci, zasłaniał sobie oczy ręką, — opowiedział wreszcie, że gdy był w Rosji, odkomenderowano go do topienia dzieci na Ukrainie; raz chłopczyk, którego miał zgładzić, popatrzył mu w oczy z wyrazem takiej rozpaczy, że żołnierz nie mógł go zapomnieć. Scena ta oddzielona jest kreską od drugiej, symbolicznej części obrazka, gdzie widać matkę tulącą do siebie synka, i korowód dzieci, niosących kwiaty i „serduszka" — apoteoza pokoju.

W *Cahiers de la Paix*, w okładkach przyozdobionych niedołężnymi iluminacjami, dekorowanych kolorowymi naklejkami i naiwnymi rysuneczkami, kobiety biorące udział w ankiecie opowiadają o swoich cierpieniach wojennych; ta „księga wspomnień" ma wyjść drukiem, w opracowaniu specjalnego komitetu wyłonionego przez komisję organizacyjną Kongresu.

Z okazji przygotowania wystawy doszło podobno do jednego z nielicznych sporów międzynarodowych wśród uczestników: w komisji planującej wystawę przedstawicielka Włoch skarżyła się na szczupłość miejsca przeznaczonego dla jej kraju („przecież tu zaledwie można umieścić krzesło...") i prosiła reprezentanta Triestu, by ustąpił trochę przestrzeni. Znów okazja dla kalamburzystów: Italia i Triest spierają się o teren, by pokazać swe zasługi narodowe w walce o pokój...

II

Tak więc geografia Kongresu na tle metropolii ma charakter zdecydowanie ludowy. Ale jest to raczej rezultatem konieczności, niż świadomego wyboru organizatorów, którzy nie żałowaliby Wersalu na tę okazję. Trzeba się jednak było liczyć z wrogością właścicieli; tak się składało, że właśnie dzierżawcy sal popularnych, przeznaczonych dla klienteli robotniczej, najbardziej byli skłonni do pomocy. Przecież Zarząd miasta Paryża, opanowany przez degaullistów, nie zgodził się na udzielenie lokalu municypalnego (*Palais des Glaces*) na wystawę pokojową, wbrew regulaminowi, nakazującemu wypożyczanie gmachu dla celów publicznych na wniosek choćby jednego okręgu paryskiego (zaś w tym wypadku niejedno *arrondissement* popierało projekt wystawy). Szykany policyjne, godzące w Kongres, miały niewątpliwy charakter akcji planowej i spowodowały interpelację parlamentarną (bezowocną), oraz interwencję specjalnej delegacji u Prezydenta Francji (bezskuteczną).

Pod tym względem stosunki pogorszyły się znacznie od roku poprzedniego, gdy policja nie posiadała jeszcze uprawnień wprowadzonych przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w lecie i na jesieni 1948. Żeby sparaliżować obchód pierwszomajowy w roku ubiegłym, trzeba było puścić w ruch skomplikowaną mistyfikację; to był sławetny „strajk metra", „łży-strajk", zorganizowany przeciwko rządowi — staraniem samego rządu. Motorniczowie i kasjerzy kolei podziemnej, wynagradzani bez porównania lepiej od pracowników zwykłej obsługi, zbuntowali się wtedy nagle; metro stanęło akurat w dniu pierwszego maja, uniemożliwiając robotnikom z peryferii dostęp do placu Bastylii, gdzie odbywała się manifestacja świąteczna. Strajk, godzący przede wszystkim w pracowników, zmuszonych do wstawania o 5-ej rano i wcześniej, by zdążyć na czas do biur i fabryk (w handlu zjawiły się wtedy tanie „świeczki poranne" — ograniczenia elektryczności wciąż były aktualne), trwał przeszło tydzień i miał wywołać rozgoryczenie przeciwko „komunistom", wśród słabiej orientującej się części społeczeństwa; miał także usprawiedliwić planowaną przez rząd podwyżkę cen biletów metra (co nastąpiło w jesieni 1948) z 5 do 10 fr. za przejazd. CGT (Związki Zawodowe) gwałtownie odgrodziły się od owego zaaranżowanego strajku, zaś pisma partii komunistycznej nawoływały do natychmiastowego podjęcia pracy!

Podobnie złożone intrygi, doprowadzające do paradoksalnego powikłania, stały się zbędne, odkąd rząd zdecydował się, po raz pierwszy w dziejach trzeciej (czy czwartej) republiki, na odstępstwo od konstytucyjnej zasady nieinterwencji policyjnej; „dodatkowe postanowienia", wprowadzone przez parlament po rozruchach w kopalniach w jesieni 1948 r., umożliwiając usunięcie w trybie doraźnym cudzoziemców lub robotników nienaturalizowanych, dają miejscowym prefektom swobodę zakazywania zgromadzeń, wreszcie ograniczają wolność propagandy afiszowej. W księgarni zainstalowanej w gmachu Kongresu można było oglądać głośny plakat Fougerona (malarza pokrewnego stylem i tematyką z naszym Linkem), którego konfiskata stała się przyczyną śmierci A. Houiller, robotnika zastrzelonego przez agentów podczas rozlepiania afisza. Rysunek wyobraża dziewczynkę, ujętą realistycznie, ale w sukience sztywnie wykrochmalonej jak u laleczki, leżącą na bruku w wielkiej kałuży krwi; z tyłu widnieją ruiny domów, objęte pożarem; z ciemnego nieba, niby kurtyna, zwisają dzioby bomb, opatrzonych napisami: „ATOM — ATOM — ATOM". „Oto co nam przygotowują" — głosi podpis.

Afisz jednak nie wisi na ścianie, co jest zakazane, tylko leży wśród książek na ladzie, jako „reprodukcja" proponowana do kupienia; w ten sposób propaganda pokojowa wymija rozporządzenie policyjne, wykorzystując istniejące jeszcze możliwości legalne. Zwężają się one coraz bardziej; „demokracja powojenna staje się demokracją policyjną, jak istniała monarchia konstytucyjna" — taki termin na oznaczenie obecnego charakteru „demokracji" burżuazyjnej na Zachodzie wprowadza sam J. P. Sartre.

W ramach więc dopuszczonych swobód prześladowana partia broni się jak może; zabójcy kolportera afiszów wytoczono proces. Sprawa nie okazała się

prosta; policja, jak wyszło na jaw, na podstawie rozporządzenia wewnętrznego ma prawo używać broni. Odbyła się gruntowna dyskusja historyczna: w Anglii i we Francji w czasach Vidocqa (domniemany pierwowzór Vautrina balzakowskiego) policja nie nosiła broni palnej; pierwszy wypadek zabójstwa agenta przez włamywacza zdarzył się za prefekta Lepine'a (istne dynastie policyjne — i rzeczywiście, służba bezpieczeństwa w państwie liberalnym długo była odrębną formacją, niezależną od rządów). „Źle! Profesjonaliści znikają, do kradzieży biorą się amatorzy!" orzekła wówczas opinia Prefektury. Ponieważ złodzieje są obecnie uzbrojeni i z reguły w momencie schwytania na gorącym uczynku mordują agentów, zezwolono policji na otwarcie ognia po pierwszym ostrzeżeniu. W dyskusji prasowej zapytywano m. in. ministra spraw wewnętrznych, dlaczego instrukcja ta nie była podana do wiadomości publicznej, choć mogłaby odstraszyć przestępców, i dlaczego policja czekała aż do roku 1949, by skorzystać z doświadczeń nieboszczyka komisarza Lepine'a?

Właśnie „dodatkowe rozporządzenia" zdołały częściowo sparaliżować manifestację „karawan pokoju", tj. pochodów samochodowych, wiozących delegatów z prowincji na „Święto Pokoju" na stadionie Buffalo 24 kwietnia. Prefekt miejscowości Fontainebleau (gdzie zresztą mieści się międzynarodowa komisja wojskowa paktu atlantyckiego) „zablokował" karawanę robotniczą z Nordu, zabraniając jej przejazdu przez gminę Fontainebleau. Oburzeni przedstawiciele społeczeństwa miejscowego postanowili zorganizować pochód protestacyjny; prefekt zakazał transparentów ze słowem *PAIX*. W sobotę, w Paryżu, podczas nocy poprzedzającej manifestację na stadionie, policja zerwała wszystkie banderole z hasłami, uszkodziła częściowo afisze (przez przedarcie na ukos), i usunęła w zupełności plakaty przypominające paragraf konstytucji, zabraniający udziału w wojnie zaczepnej. Wydano niespodziewany zakaz przejazdu po szosach samochodom opatrzonym transparentami, tak że do Paryża dotrzeć zdołały tylko pojazdy „karawan pokoju", które na czas podróży zdołały zwinąć lub usunąć teksty; auta z napisami namalowanymi czy trwale wmontowanymi musiały się zatrzymać na rogatkach Paryża. Delegacja francuska złożyła gołosłowny protest na ręce Prezydenta Auriola.

W ogóle — zażenowanie, z jakim organizatorzy francuscy Kongresu przyjęli trudności stawiane delegatom przez rząd, stworzyło specyficzny nastrój gościnności, do tego stopnia, że ze strony cudzoziemców padły słowa o „przesadnym przejęciu się naszych gospodarzy" *(l'émotion exagérée...)*. Rzeczywiście, temat odmówienia wiz dominuje, niemal w formie obsesji, na kartach specjalnych wydań dwóch zasadniczych tygodników postępowych.

Lettres Françaises drukują na pierwszej stronicy, w specjalnym obramowaniu, wiadomość, że rząd odmówił wizy czterdziestu delegatom Chin przybywającym z Pekinu. „Ogłaszamy niżej nie wydany dotąd we Francji tekst Romain Rollanda, w nadziei, że naród chiński zapamięta raczej okrzyk serca *(le cri du coeur)* jednego z naszych największych pisarzy, niż wrogi gest rządu, jednego z tych, które mijają". Następuje fragment opublikowany przez Rollanda po chińsku, w roku 1926, w tygodniku ukazującym się w Szanghaju:

„Nie dzielę świata na Europę i Azję. Dzielę go na dwie tylko rasy: tych, którzy się wspinają i tych, którzy spadają, ściągając innych w dół. Jestem z pierwszymi. Moją ojczyzną jest wolna ludzkość. Prowincjami w tym kraju są wolne narody. Zaś dobrem wspólnym jest Bóg-Słońce" (aluzja do wierzeń chińskich). Na innym miejscu tygodnik ogłasza pełną listę delegatów nie przyjętych przez rząd, z ich pełnymi tytułami, i znowu z gorącym zapewnieniem, że naród francuski pragnie im dać najpełniejszą satysfakcję za przykrości.

W *Action*, w artykule wstępnym, jedna z najsympatyczniejszych figur delegacji francuskiej, były minister rządu „koalicyjnego", Yves Farge, zaczyna: „Najserdeczniej proszę chłopów, robotników, artystów i uczonych przybyłych z czterech stron świata o wybaczenie mi, że Francja jest rządzona przez chamów *(des malotrus)*. Czy mój kraj, ziemia wolności, mógłby zabronić prawa głosu kongresowi międzynarodowemu, domagającemu się pokoju? Nigdy w to nie uwierzę. Jeśli odmówiono wiz — to stało się to nie za sprawą ludu francuskiego, ale dlatego, że żałosny rząd — nasz, niestety! — lęka się, by Pan Ambasador USA nie popadł w zły humor. Jeśli o mnie idzie, pamiętam i nigdy nie zapomnę, z jaką łatwością ludzie, którzy nami rządzą, udzielali przywilejów dyplomatycznym oszustom, ściganym dziś przez sądy. W naszej czwartej republice złodzieja proteguje się bardziej niż uczonego. Bo wizę można zawsze dostać — za dolary...".

To zabawne uczucie wstydu za własny rząd, typowe dla Francuzów, wprowadziło charakterystyczne zabarwienie emocjonalne, bo mówcy-gospodarze wracali raz po raz do tego tematu; goście z kolei zapewniali, że owe incydenty nie są w stanie wpłynąć na zmniejszenie sympatii zaproszonych dla ludu francuskiego. „Kto wie — mówił ktoś — czy szykany nie opłaciły się ostatecznie, skoro wpłynęły pośrednio na atmosferę; może w innych warunkach nasi przyjaciele Francuzi, kostyczni z natury, nie wyładowaliby tyle ukrytego ciepła!" Tenże Yves Farge, tęgi, siwy, krwisty, przewodniczył w ostatnim dniu Kongresu; po odczytaniu i przegłosowaniu rezolucji, w nastroju podniosłego zakończenia, zwrócił się z trybuny do stojących już i zbierających się do wyjścia delegatów: „Widzieliście wczoraj manifestację w Buffalo?" — „Tak!" — „To była prawdziwa Francja! Prawda, że jest piękna?" — „O-ooo!".

III

Nowoczesny gmach Pleyela przedzielony jest olbrzymim transparentem z literami metrowej wysokości: *CONGRÈS MONDIAL DES PARTISANS DE LA PAIX*. Przed bramą bezustanny rejwach; bez względu na porę ktoś wchodzi i wychodzi, i stale trzeba się przeciskać przez międzynarodowy tłum. Nastrój bazaru wytwarzają stoiska: na specjalnych dwóch stolikach leżą stosy biuletynu kongresowego, wydawanego w pięciu językach (francuski, angielski, rosyjski, włoski, hiszpański), zawierającego stenogram przemówień z poprze-

dniego dnia: *Texte integral du discours de M. Fr. Joliot-Curie, Verbatim text of the speech of Mr. Fr. Joliot-Curie* itd. Pięciojęzyczna tablica ogłasza, że tu można otrzymać bezpłatnie oficjalne wydanie pisma: *LES PARTISANS DE LA PAIX, WORLD PEACE CONGRES BULLETIN, I PARTIGIANI DELLA PACE, STORONNIKI MIRA, LOS PARTIDARIOS DE LA PAZ.*

By przejść z hallu do sali obrad, należy okazać specjalnej służbie kontrolnej — kartę wstępu; jest to sztywny kawałek białej tektury z rysunkiem sławnego „gołębia Picassa" na tle żółtym (delegaci), zielonym (zaproszeni), czerwonym (urzędnicy kongresowi i dziennikarze). Rysunek znakomitego malarza jest oficjalnym herbem zjazdu; pełno go w Paryżu, bo nie tylko widnieje na afiszach zapowiadających Kongres i rozlepionych po całym mieście, ale także zwolennicy prywatni wywieszają go w witrynach sklepów, za szybami instytucji, na bramach fabryk i zakładów. Felietonista pół-oficjalnego *Monde*'u kręci nosem na to dzieło: „kontur gołębia stojącego na dwóch łapkach, wykonany gwaszem na ciemnym tle — oto ostatnia praca artysty, opatrzona zamaszystym podpisem: Picasso. Zwracamy uwagę na podpis — to jedyne, po czym można poznać wielkiego malarza, bo sam rysunek jest zapewne jedyną pracą mistrza, gdzie stworzenie żywe podobne jest do boskiego pierwowzoru i nie posiada ani nadmiaru ani niedoboru części ciała, oczu, dzioba itd."

Karykatura prawicowego *Figaro* przedstawia trzech delegatów, szepcących z zażenowaniem pod rysunkiem, karykaturalnie zdeformowanym: „Wiecie kolego... szczerze rzekłszy, to przypomina raczej papugę niż gołębia". Wreszcie *Figaro Littéraire* zajął się „kwestią gołębia" od strony ornitologicznej. „Hodowcy są rozgoryczeni ignorancją p. Picasso. Na symbolu, który zapełnia mury Paryża i wielu innych miast aż do Florencji i Rzymu, mistrz przedstawił gołębia-samca, rasy „łapczastej" *(pattu)*, mało szanowanej przez gołębiarzy ze względu na powolność, ociężałość, zamiłowanie do brudu, zły charakter tego ptaka. Łapki zaopatrzone w obfite pióra, przenoszą do gołębnika wszelkie nieczystości i zagrażają epidemią. Na dodatek, gołąb ten jest niepłodny i sieje niezgodę na podwórku. Fatalnie wybrany znak pokoju!".

Na to odpowiedział listem, zamieszczonym w *Ce soir*, pewien „wytrawny hodowca z Aubervilliers" (przedmieście Paryża, znane środowisko ludowych gołębiarzy, coś jak warszawska Pelcowizna przedwojenna), który skarcił surowo redakcję *Figaro*, że zaufała „niedołężnemu, zapewne początkującemu hodowcy, który nie umie dać sobie rady z rasą „łapczastą". Każdy gołąb niewprawnie, niezręcznie, niechlujnie hodowany znarowi się w końcu; zaś co do gołębi „*pattu*" — spieszę zapewnić, że trzymają się świetnie i ze względu na swoją godną postawę i dumne osadzenie głowy bywają ozdobą gołębników — dlatego zyskały sobie nazwę „gołębi łabędzich". Niepokój w gołębnikach sieją nie ptaki, ale hodowcy obdarzeni złą wolą!".

Kronikarz *Humanité* twierdzi, że zainteresowanie prasy „strony przeciwnej" sprawą gołębia ma dwie przyczyny: „Niechętnie podejmując główny temat kongresu: sprawę pokoju, a jednocześnie nie mogąc sprawy wyminąć, wolą się ci panowie zająć, w tonie złośliwym, niewiele znaczącym drobiazgiem,

sprawą afisza czy rysunku; a poza tym irytuje ich, że najwybitniejszy plastyk naszej epoki opowiedział się jawnie po stronie pokoju i talent swój oddał na usługi nawet podrzędne".

Ale „afera gołębia" nie opuściła Picassa; w trzecim dniu Kongresu, wśród powszechnej wesołości, ogłoszono komunikat, że artyście narodziła się właśnie córka, którą na cześć pokoju postanowił nazwać — po hiszpańsku oczywiście, bo Picasso stale podkreśla swoje pochodzenie — PALOMA, tzn. „gołąbka"!

Picasso, niski, ruchliwy, siwy, w szarym garniturze i jasno czerwonym krawacie (to ważne, bo podobno Braque ubiera się „po braquowsku", tj. na brązowo i czarno, w stylu własnych, modnych wśród zamożnej burżuazji obrazów; Picasso podkreśla swoją nonszalancję w tym snobistyczno-salonowym względzie...), zasiada często obok delegacji polskiej. Kronikarz *Figaro* twierdzi, że imponuje mu ludowy strój delegatki polskiej, chłopki Kunkowskiej. Zabiera głos w ostatnim dniu Kongresu, przemawiając w hiszpańskiej francuszczyźnie, z warczącą literą „*r*" i dudniącym, stwardniałym „*u*"; cały *speech* składa się z trzech zdań. Stanowią zaś te zdania — rzecz dla uczestnictwa polskiego w Kongresie doniosła! — prezentację oraz poparcie polskiego wniosku o międzynarodowej nagrodzie, która byłaby przyznawana co roku za najwybitniejsze dzieło literackie, malarskie lub filmowe, propagujące sprawę pokoju. Wniosek zostaje jednogłośnie przyjęty. W kilka tygodni po zakończeniu obrad prasa światowa donosi, że pierwszym kandydatem do tej nagrody winien być zagrożony wysiedleniem ze Stanów Zjednoczonych — Charlie Chaplin.

IV

Olbrzymia sala Pleyela ozdobiona jest transparentami w pięciu językach, pokrywającymi ściany aż do sufitu: *UNION POUR LA DÉFENSE DE LA PAIX EST LE PLUS SACRÉ DES DEVOIRS — UNITY FOR PEACE IS OUR MOST SACRED DUTY* („Jedność w obronie pokoju jest naszym najświętszym obowiązkiem") itd. Trybuna, składająca się z trzech rzędów stołów dla prezydium i mównicy opatrzonej dwunastu mikrofonami, ma za dekorację sześćdziesiąt sztandarów narodów uczestniczących w Kongresie, przy czym każda flaga zakończona jest, w miejscu, gdzie bywa zazwyczaj ostrze drzewca, białym drewnianym gołąbkiem, tak że przede wszystkim rzucają się w oczy dwa szeregi tych standartowych ptaków nad kolorowymi płachtami. Głośniki umieszczone w ścianach przekazują głos mówcy do zakątków ogromnej sali, pozbawionej okien i dającej wrażenie kotliny pełnej ludzi; z krańca przeciwległego trybunie twarze przemawiających są już ledwie widoczne. Sześć kabin z małymi okienkami to miejsca dla tłumaczy, przekładających natychmiast, słowo po słowie, każde z przemówień; przy fotelach zainstalowane są słuchawki i wystarczy nałożyć je na uszy, by usłyszeć tekst francuski, rosyjski, hiszpański...

Ten system, zainicjowany na procesie norymberskim, a powtórzony na kongresie wrocławskim, Paryż ogląda po raz drugi dopiero (po raz pierwszy zastosowano go na sesji ONZ w Palais Chaillot, we wrześniu 1948 r.). Instalacja doskonale funkcjonująca jest dumą organizatorów, tym bardziej, że żaden z wyspecjalizowanych zakładów teletechnicznych nie chciał się podjąć obsłużenia Kongresu — ze względów albo politycznych, albo bojąc się fiaska i kompromitacji firmy. Wezwano więc do pomocy elektrotechników poleconych przez Związki Zawodowe, fachowców i praktyków; pracując dniem i nocą, przeprowadzając „na gorąco" eksperymenty, ci pół-amatorzy osiągnęli piękny sukces, tym większy, że na dzień przed Kongresem trzeba było całą aparaturę usunąć, bo w sali odbywał się koncert.

Z sufitu zwieszają się wielkie szyldy, wskazujące miejsca zajęte przez delegacje krajowe (w jęz. francuskim): *CHINE, ALGÉRIE, HONGRIE.* Delegaci polscy, umieszczeni w samym niemal środku sali, mają nad głowami swój napis *POLOGNE.* Czterdzieści reflektorów jest w ciągłym ruchu, bo przebieg obrad jest filmowany bez przerwy, pod kierunkiem znanego reżysera Louis Daquin, autora wyświetlanego w Polsce w r. 1947 filmu z dziejów holenderskich walk wyzwoleńczych — „Ojczyzna" *(Patrie).* Asystenci operatora, zaopatrzeni w umieszczone na drążkach napisy, bezdźwięcznie sygnalizują obsłudze reflektorów, na jaki objekt należy skierować światło; podnoszą transparent z napisem *TRIBUNE* — i za chwilę na mównicę pada jaskrawy snop stosu elektrycznego. Inni nosiciele tablic, to pomocnicy tłumaczy, dający im znać, w jakim języku będzie przemawiał wchodzący na trybunę mówca: *FRANÇAIS. ESPAGNOL.*

Ustawiczne migotanie świateł wzmaga jeszcze akcja fotografów, zaopatrzonych w aparaty z „reflektorem błyskawicznym", rozebranych do koszuli i podchodzących, podbiegających, przyklękających na stopniach, podtykających aparaty, bez najmniejszego uszanowania, pod oblicza person na mównicy; przypomina się powiedzenie Huxleya, który porównał współczesnego dziennikarza do inspicjenta w teatrze japońskim, „postaci która się nie liczy", ubranej czarno, zmieniającej meble na scenie w czasie akcji, podającej bohaterom rekwizyty, np. miecze do pojedynku, a jednocześnie jakby niedostrzegalnej, traktowanej przez ukostiumowanych wykonawców dramatu jak powietrze.

Migotanie napisów, pochody nosicieli szyldów, balet fotografów „pstrykających" bez ustanku, przesuwanie się reflektorów — tworzą zespół świetlny uciążliwy dla oczu i nic dziwnego, że niejeden z uczestników nosi ciemne okulary. Jednocześnie dziesiątki osób wchodzą i wychodzą, stąpając cicho po filcowych chodnikach; ten ciągły ruch świateł i ludzi odbywa się w milczeniu, i tylko głos mówcy, rozlegając się bezustannie, łączy salę w pracującą i obradującą jedność.

V

Mówcy przyjmowani są i żegnani oklaskami; przewodniczący, pełniąc swą funkcję w ciągu połowy dnia, zapowiada wchodzących na trybunę (teksty głównych oświadczeń znane są publiczności polskiej z prasy; *Kuźnica* w nr 18 podaje fragmenty, zresztą nie najbardziej typowe, przemówień Erenburga i Nenniego, *Odrodzenie* nr 23 — przemówienie K. Simonowa). W drugim dniu obrad przewodniczy — po rosyjsku — Fadiejew; siedząca obok niego Elsa Triolet, pisarka, żona Aragona, tłumaczy teksty zapowiedzi: *Maintenant prendra la parole...* Fadiejew, o bujnych, siwych włosach i zdrowej, czerwonej twarzy, ogłosiwszy następnego mówcę chwyta natychmiast za słuchawkę, którą przytrzymuje jedną ręką, nie odkładając jej nawet wtedy, gdy musi podpisać jakiś tekst podsuwany przez sekretarza czy odpowiedzieć komuś z organizatorów podchodzącemu do niego na palcach.

Autor „Młodej gwardii", przełożonej niedawno na francuski, cieszy się specjalną sympatią publiczności. „Nie wiem czemu, pan Fadiejew uchodzi wśród Francuzów za typowego Rosjanina", pisze z przekąsem reporter *L'Aube*. Delegatów ujęło szczególnie, że Fadiejew, wchodząc przed swoim przemówieniem na trybunę, przyjęty hucznymi oklaskami, zwyczajem mówców radzieckich nie odkłonił się, ale sam klaskać zaczął, jakby skierowując hołd przeznaczony dla niego w stronę wspólnej idei oklaskiwanej zbiorowo. Mówcy reprezentujący narody walczące oklaskiwani są szczególnie gorąco, witani okrzykami; delegatkę Viet-Namu sala przyjmuje na stojąco, skandując przez czas dłuższy: *Vive la paix — vive la paix*, z akcentem na ostatniej sylabie, tak że zdanie francuskie zlewa się w nowotwór dźwiękowy, zawołanie uporczywe, brzmiące mniej więcej: „wiwlapé, wiwlapé, wiwlapé!" Ale referentka, wbrew wytworzonemu przez salę napięciu, okazuje się jednym z najbardziej rzeczowych mówców; ubrana w jedwabną jednobarwną suknię sięgającą stóp, rozciętą po bokach, wylicza bez egzaltacji, w poprawnej i bezuczuciowej francuszczyźnie, daty spotkań europejskich mężów stanu w sprawie Viet-Namu, dowodząc ich niechęci do rokowań.

Przedstawiciele Madagaskaru (Malgasze) i Indochin mogą się poruszać swobodnie w Paryżu — stolicy państwa najezdniczego — i zabierać głos publicznie na podstawie osobliwego parodoksu prawnego: ustawy francuskie chronią ich jako obywateli Unii (*Union Française* — Francja wraz z koloniami) tylko na terenie metropolii, jako że ustawa zachęca gości różnych ras do przejazdu przez Francję, w celach turystycznych; z chwilą jednak, gdyby powrócili do swojego kraju, byliby niezwłocznie uwięzieni i skazani na podstawie prawa miejscowego (kolonialnego). Ludzie ci mają odcięty powrót do ojczyzny, — zresztą komisja prawna parlamentu wysunęła już projekt „ustawy dodatkowej", która ma zniweczyć ich bezpieczeństwo w Paryżu. Delegacja Viet-Namu jest najbardziej aktywna; w trzecim dniu obrad uczestnicy kongresu znajdują, każdy na swoim fotelu, chusteczkę z białego surowego jedwabiu, z odciśniętą

w rogu mapą Indochin, nad którymi powiewa sztandar czerwony z wielką żółtą gwiazdą pięcioramienną, opatrzony podpisem: *PAIX AU VIET-NAM!* Przedstawiciele Viet-Namu ofiarowali także delegatom (a jest ich przeszło dwa tysiące) album z fotografiami i rozprowadzili po sali periodyk *Bulletin du Viet-Nam;* jednakże nie wszystkie informacje można było w nim wydrukować ze względu na zakaz policyjny — i takie np. fakty, jak wyrzucanie żywcem jeńców z samolotów, praktykowane przez lotnictwo francuskie, rozchodzą się po sali z ust do ust (zresztą sztab armii ekspedycyjnej przyznał, że trzeba było zastosować „specjalne restrykcje" wobec podstępnych sposobów walki, używanych przez Viet-Nam, jak np. obrzucanie żołnierzy francuskich granatami przez dzieci przechodzące ulicą i ukrywające pocisk w opasce na biodrach lub wśród owoców).

Komunikaty z owej *sale guerre* („plugawej wojny"), demaskujące bezwzględność armii kolonialnej, podpisane przez piętnastu dziennikarzy (*Nous jurons de dire toute la vérité* — przysięgamy, że wszystko to jest prawdą), publikowane były na afiszach pisanych ręcznie (ołówkiem kopiowym) i rozlepianych po mieście, jako jedyna prawnie dopuszczalna forma ogłoszenia. Było to osiem miesięcy temu — dziś już takie obejście kontroli nie byłoby możliwe i podpisanym groziłby proces, jaki wytoczono np. autorowi karykatury, przedstawiającej tradycyjnego, sympatycznego *poilu,* żołnierza francuskiego, wypowiadającego zdanie: *Je ne veux pas mourir pour la banque d'Indochine* („Nie mam ochoty umierać za Bank do handlu ze Wschodem").

Równie gorąco przyjmuje sala przedstawicielkę Grecji (charakterystyczne, że w imieniu narodów prowadzących wojnę występują kobiety), szczupłą, o dużych czarnych oczach w bladej twarzy, która niespodziewanie potężnym głosem skanduje zdanie: „Nazwa mojej Ojczyzny kojarzy wam się z białymi murami Akropolu i olimpijskim spokojem... zapomnijcie o tym obrazie!" Równie dramatyczne, choć w innym rodzaju, jest wystąpienie Pablo Nerudy, delegata Chile, który zjawił się w ostatnim dniu Kongresu. Przewodniczący, Yves Farge, przeprasza za zmianę w programie przemówień: „Zjawił się mówca niespodziewany, którego udziału przewidzieć nie można było, jest to bowiem człowiek prześladowany, ścigany przez policję swojego kraju".

Neruda, niski, łysy, o twarzy zmęczonej i nieruchomym, smutnym spojrzeniu, przyjęty oklaskami i akiamacjami trwającymi prawie dziesięć minut, deklamuje tonem jednostajnie niezróżniczkowanym, ale o potężnym napięciu brzmieniowym — fragment swojego poematu o Bolivarze, bohaterze walk wyzwoleńczych Południowej Ameryki. Nie bacząc na niemilknące oklaski, Neruda schodzi z trybuny, wyciera nos; podchodzi kobieta, jak się potem okazuje — delegatka Hiszpanii, i mówi do niego parę słów niedosłyszalnych dla sali. Neruda, jakby pchnięty długo hamowanym impulsem, obejmuje ją i ściska.

Równie entuzjastycznie przyjmuje sala przedstawicieli Związku Radzieckiego, szczególnie panią Kosmodemianską, matkę partyzantki Zoi, straconej przez Niemców na szubienicy; „Zoja", jeden z nielicznych filmów radzie-

ckich, jakie dotarły na Zachód po wojnie, opowiadający śmierć bohaterskiej dziewczyny, jest tu powszechnie znany. Siedzący obok delegat Libanu, zapisujący stosy kartek ślimakowatymi znakami arabskimi, nachyla się ku nam: *La mère de Zoia!* Kosmodemanskaja, siwa pani o szerokiej twarzy, spokojnych ruchach, w czarnej sukni, opowiada dzieje swego syna poległego na froncie i historię córki, osiemnastoletniej bohaterki. Przy słowach: „W październiku Zoja mi powiedziała: Mamo, pójdę do partyzantów. Zrozum mnie, mamo, nie mam siły siedzieć bezczynnie, kiedy wrogowie zagrażają Moskwie. Jestem dumna, że będę walczyła z faszystami, a ty powinnaś być także dumna, że masz córkę na froncie. Tylko, proszę cię, nie płacz, gdy będziesz się ze mną żegnała" — na sali nastaję „moment najzupełniejszej ciszy w ciągu całego Kongresu", jak pisze sprawozdawca francuskiej agencji prasowej. Kosmodemianskaja, z chustką przy ustach, siada wśród prezydium. Za chwilę przewodniczący zapowiada: „Delegacja do pani Kosmodemianskiej". Dziesięcioletni chłopiec i dwie dziewczynki stają przed mikrofonem: *Nous saluons la mère de Zoia* i ofiarowują Kosmodemianskiej bukiet kwiatów, otrzymując w zamian serdeczny pocałunek w czoło.

Nie mniej gorąco witany jest Mieriesjejew, dwudziestoparoletni mężczyzna o zdrowej, rumianej cerze i wywiniętych wargach, w mundurze oficera lotnictwa. Jest to jedyny przedstawiciel Armii Czerwonej na Kongresie, i w hallu rozrywają go zwolennicy autografów, które rozdziela bez uśmiechu, nawet ze zniecierpliwieniem, podpisując się jednak w każdym podsuniętym notesie; trwa to długo, bo Mieriesjejew starannie wypisuje każdą literę swojego nazwiska, najwidoczniej pozbawiony rutyny gwiazdora. Na sali szmer: lepiej poinformowani objaśniają niezorientowanym, że Mieriesjejew utracił na wojnie obydwie nogi i chodzi na protezach, co tłumaczy jego niepewne ruchy w tłumie łowców autografów. W swoim krótkim przemówieniu stwierdza, że występuje w imieniu młodzieży Związku Radzieckiego, która nie życzy sobie wojny. Reprezentuje również inwalidów wojennych ZSRR. To wszystko.

Powszechne oburzenie prasy lewicowej wywołał komentarz tygodnika *RPF*, opisujący ów dzień kongresu jako „scenę kulminacyjną szopki pokojowej". „Teatralne wykorzystywanie obsesji antywojennej, to propagandowy chwyt bolszewików, stosowany z maestrią od pierwszej chwili istnienia ZSRR. Od roku 1921 czytaliśmy w każdym sezonie nowe dzieło, opisujące najazd Europy i Ameryki na ZSRR; gdy skończyły się fantastyczne powieści w rodzaju „Trustu D. E." Erenburga czy „Palę Paryż" Jasieńskiego, zaczęły się zjazdy intelektualistów, jak sławny kongres w Amsterdamie w r. 1932, „z inicjatywy" Einsteina, Rollanda, Gorkiego, Sinclaira i Barbussc'a... Jakby się nic nie zmieniło, jakby nie było hitleryzmu i wojny, jakby świat nie obrócił się o 180 stopni — znów oglądamy metropolitę w stożkowatej czapie i z diamentowym krzyżem na piersi, nawołującego do pokoju w imię miłości chrześcijańskiej; matki opowiadają nam o śmierciach swoich dzieci, ranni demonstrują straszliwe okaleczenia... teatr trwa!" „Zbydlęcenie i cynizm polityczny trwają również!" — odpowiedział krótko dziennikarz postępowy.

Owacyjnie witany, przybywa sławny śpiewak murzyński, Paul Robeson, „jeden z najpiękniejszych basów świata", który wypowiada charakterystyczną myśl: „Bogactwo Stanów Zjednoczonych jest dziełem niewolników murzyńskich i emigrantów z najuboższych państw Europy; zażądamy od Stettiniusa, by się podzielił z nami dobrem, które bardziej nam niż jego przyjaciołom przysługuje". Robeson śpiewa dla Kongresu *Los Quatros Generales* („Czterej generałowie") — piosenkę hiszpańską z epoki wojny domowej, *John Bill* — historię prześladowanego w USA robotnika-syndykalisty i pieśń po rosyjsku; na „bis" artysta dodaje ludową balladę murzyńską o „Matce Mississippi, która koi", popularną *Old man River*. Robeson nie mógł pozostać na kongresie, bo następnego dnia miał wyznaczony koncert w Szwecji, „ostatni koncert, jaki daję dla publiczności zamożnej". „Od dziś będę śpiewał dla ludu murzyńskiego w moim kraju". Nie wiadomo, czy mu się to uda; jak doniósł *Le Monde* w depeszy nie opatrzonej komentarzem, policja amerykańska wszczęła dochodzenia w sprawie „niepokojącego zachowania się" Robesona; postawiono oficjalny wniosek o zamknięcie przed nim granic USA.

Ofiarą dochodzeń stał się także profesor Joliot-Curie, który wygłosił przemówienie zapewne najbardziej idylliczne. „Czy chcecie wysłuchać czystej utopii? — pyta sprawozdawca *Figaro* — oto macie: dwadzieścia centrali atomowych mogłoby dostarczyć Francji elektryczności potrzebnej wszystkim fabrykom i wszystkim konsumentom prywatnym, kosztem zaledwie jednego wagonu węgla rocznie. Tymczasem jeden krążownik kosztuje tyle, co kilkanaście kompletnie wyekwipowanych instytutów do walki z gruźlicą i rakiem". A jednak te „utopijne" rozważania ściągnęły na głowę ich autora interpelację parlamentarną, wniesioną w dn. 28 kwietnia przez p. Charles Viatte, deputowanego MRP., który zapytywał rząd, jak może się zgodzić, by w państwowej komisji do spraw atomowych pracowali uczeni, oświadczający otwarcie, że zamierzają się sprzeniewierzyć sprawie obrony narodowej?

Wśród innych „mówców łagodnych" *Figaro* uznaje za najdowcipniejszych: przedstawiciela Czech, prof. Mukařovsky'ego, który opowiadał anegdotki, jak jego przyjaciel, pewien wykładowca uniwersytetu praskiego, pokpiwał sobie z hitlerowców, i p. Zilliacusa, który „z autentycznym humorem angielskim ubolewał, że podobny jest z postawy, rysów i miny do Churchilla, twierdząc, że jest to jedno z największych zmartwień jego życia".

VI

Chwile niewątpliwie najoryginalniejsze, to niedzielna manifestacja na stadionie Buffalo z udziałem „karawan pokojowych" przybyłych ze wszystkich stron Francji, z Holandii, Belgii, Włoch. Ta olbrzymia manifestacja, największe podobno święto ludowe od czasów sławnego *Front Populaire* z roku 1936 — tak stwierdziła prasa socjalistyczna — z „ludem francuskim, wpisanym dzi-

siaj do porządku dziennego" (*l'orateur inscrit aujourd'hui est le peuple français,* według patetycznego oświadczenia Erenburga), była punktem szczytowym Kongresu. *Humanité* wydrukowała specjalny dodatek *Ordre du défilé,* „porządek defilady", zaopatrzony w plany okolicznych ulic, oznaczenie punktów zbornych, strzałki itp. *Cortège A* (Pochód A), składający się z 5 grup i 40 formacji (m. in. *Amitié franco-polonaise),* skierowany został „szlakiem pierwszym", podczas gdy *Cortège B,* złożony z trzech grup „bis", przewinąć się miał przez wejście główne stadionu, i tak dalej, i tak dalej...

W przeciągu 4 godzin przesunęło się przez stadion 350.000 ludzi, niosących najprzeróżniejsze transparenty. Np. sztandar z niebieskiej przeźroczystej krepy, kilkunastometrowej długości, usiany papierowymi gołąbkami; dalej gołąb wielkości sporego cielaka, wykonany w całości z kwiatów i zieleni, niesiony przez dziesięciu chłopców na drążkach, niby obraz wotywny na procesji; to znów zjawia się cykl portretów głównych uczestników kongresu, rozmiarów 4 na 2 i pół metra; rekord pobił pewien zakład wychowawczy dla dzieci robotniczych z prowincji, obnoszący „żywego gołębia pokoju": chłopczyk w białym kostiumie, z żółtym dzióbkiem, nieco w stylu disneyowskiego „Kaczora Donalda", stojący na transparencie pokrytym stosem białej bibułki. „Karawana" dzieci ze szkół powszechnych Paryża niesie transparent z wierszem: *Faisons une jolie ronde Pour la paix du monde,* co ktoś z naszych natychmiast przekłada:

Piękne się koło splata,
By nastał pokój świata.

Obłok pyłu wzniesiony przez tę manifestację widoczny był podobno ze wzgórz Montmartre'u do późnego wieczora, przy suchej pogodzie wiosennej. Zdjęcie stadionu z góry, zamieszczone w *Humanité* z 25 kwietnia, jest zapewne unikatem w swoim rodzaju; zresztą wiele powściągliwych osób stwierdzało, że oglądają podobną scenę pierwszy raz w życiu. Wrogo nastawiony do Kongresu *Figaro* sprzecza się o cyfrę podaną przez speakera uroczystości: 100.000 osób w obrębie stadionu; pochód, karawany i tłum przesuwający się po okolicznych ulicach miał obejmować pięć razy więcej. „Otóż wiadomo, że ławki stadionu Buffalo posiadają tylko 50.000 miejsc". „Zaś drugie 50.000 dreptało po terenie samego stadionu, głowa koło głowy, czego nie można było nie zauważyć — chyba że się jest tzw. spostrzegawczym dziennikarzem" — odpowiada *Humanité.*[1])

Okolica stadionu i mury przedmieścia, pokryte napisami, mogły dostarczyć materiałów do „socjologii haseł". Ktoś wypisał koślawo ołówkiem wcale skomplikowane wywody polityczne: „Obca armia we Francji? Sztab sowiecki w Paryżu? Ależ skąd! Tylko sztab amerykański w Paryżu — to wszystko".

---

[1]) Ciekawą impresję z tego „święta" opublikowała H. Wielowieyska w „Dzienniku Literackim".

„Manewry sowieckie w Meksyku? Nie! Manewry amerykańskie na morzu Śródziemnym i w Bizonii". „Sposób zadławienia kapitalistów! Kapitaliści chcą wojny. Pokój ich dusi. Niech żyje pokój i niech ich zadusi!" Rekord zwięzłości pobił autor napisu: *QUEUILLONS!,* jednym słowem charakteryzując stronników rządu, przywodzonego przez premiera Queuille. Ale ortofonia tego wyrazu zawiera aluzję do nader wulgarnego słowa *couillons;* pojęcie o charakterze całości dać może ów nowotwór ortograficzno-dźwiękowy Gałczyńskiego: „KUFNIARZE!"

Poniedziałek jest dniem „prezentów"; delegacja francuska składa na ręce Amerykanów 9 olbrzymich pakietów, z prośbą o przedłożenie ich prezydentowi Trumanowi: jest to list z podpisami trzech milionów Francuzów, którzy nie życzą sobie wojny („więcej nie można było zebrać z braku czasu", tłumaczą w komisji). „Babskie prezenty": sztandar uszyty przez kobiety hiszpańskie dla radzieckich, i flaga w siedmiu barwach tęczy, flaga pokoju, wywieszona we Włoszech na pałacu księcia Sforza w dniu oficjalnych rozmów na temat przystąpienia Włoch do paktu atlantyckiego. Manifestacja ta pociągnęła za sobą 200 aresztowań i 15 ofiar w rannych. Stoły prezydialne zawalone są podarunkami.

Przewodniczący Yves Farge podaje cyfry statystyczne za dzień ostatni: w kongresie uczestniczyło 2.005 delegatów, z 72 krajów. W tym 719 intelektualistów, 664 robotników, 37 chłopów, 163 przedstawicieli kościoła, 14 kapłanów (tj. księży wyświęconych; Stolica Apostolska w specjalnym komunikacie odżegnywała się od duchownych-uczestników kongresu, którzy „biorą w nim udział na własną rękę i nie reprezentują ogółu katolików"), 152 pisarzy, 34 lekarzy, itd. itd... Wiek średni „kongresisty": 39 lat. 369 dzienników i 39 agencji z 50 krajów wydelegowało 620 korespondentów, stale obecnych na obradach. Wreszcie, obsługa techniczna Kongresu obejmowała 700 osób.

40 mówców nie można było dopuścić do głosu ze względu na brak czasu; teksty ich przemówień znajdują się w sekretariacie, dostępne dla każdego. Tak samo 18 tys. listów nadeszłych do sekretariatu, których nie zdążono odczytać; kto chce... może... itd. Aragon, kostyczny, o cezarycznym obliczu i wąskich wargach, odczytuje manifest, skandując patetycznie zdania i słowa: „Protestujemy przeciwko zbrojeniom, przeciwko użyciu broni atomowej, żądamy redukcji sił zbrojnych, wyzyskania pokojowego energii atomowej, przyznania ludom prawa rozporządzania sobą, żądamy szacunku dla swobód demokratycznych. Odwagi, i jeszcze raz odwagi! wygramy bitwę o pokój!" „Wiwlapé! wiwlapé! wiwlapé!" — skanduje sala; potem, śpiewając chórem „Marsyliankę", „kongresiści" podrzucają w górę, wśród ryku uciechy, całe pudy „konfetti" ze starych druków i niepotrzebnych świstków porwanych na strzępy.

VII

Tak się przedstawiał, opowiedziany głównie od strony anegdotyczno-obyczajowej, paryski kongres pokoju. Przy wydarzeniu podobnym nie można jednak pozostać tylko przy anegdocie. Na jakim tle wydarzeń propagandowych, skierowanych przeciwko walce o pokój rozegrał się kongres — oto sprawa dalsza i niemniej doniosła. Przyjrzyjmy się w świetle prasy francuskiej i tym właśnie wydarzeniom.

Komentator *Action* stwierdza, że w przebiegu Kongresu wyróżnić by można „trzy warstwy": 1) demonstrację polityczną na rzecz pokoju, 2) specjalne znaczenie „porozumiewawcze" Kongresu dla uczestników, którzy mieli sposobność zorientować się wzajemnie w swoich poglądach i możliwościach, 3) wreszcie sens propagandowo-polemiczny Kongresu, który wzmocnił pozycję lewicy w Europie, dostarczając nowych argumentów ideologicznych i informacyjnych.

Właśnie owa „trzecia grupa" rezultatów Kongresu, najmniej ważna dla nas, ma znaczenie decydujące dla środowisk postępowych na Zachodzie i napotykanych przez nie oporów. Punkt tak oczywisty w Polsce i w ZSRR, jak „informacje o przygotowującej się wojnie i ostrzeżenie o jej ewentualnych rezultatach", miał we Francji charakter rewelacji propagandowej. Zachód przeżył ostatnią wojnę do tego stopnia inaczej, że pojęcia „la guerre" i polskie „wojna" — *anno* 1949 przestały się pokrywać.

Na dwa dni przed rozpoczęciem obrad Kongresu gazety podały opowiadanie pewnego „patrioty" ramiarza, którego Niemcy obarczyli kłopotliwym zadaniem oprawienia portretu Hitlera. Większe zakłady odmawiały wykonania zamówienia, tłumacząc się nawałem roboty, brakiem materiału itp. Można się było wreszcie lękać, że Niemcy wyciągną konsekwencje... Bohaterski rzemieślnik, nie chcąc narażać rodaków, podjął się wreszcie oprawienia Führera, ale na odwrocie wypisał trzykrotnie, ołówkiem niebieskim, białym i czerwonym (flaga narodowa): *Vive la France! — Il risquait beaucoup!* („Ryzykował wiele"). Obecnie, w roku 1949, ramiarz odnalazł portret, zerwał naklejoną z tyłu tekturę, i świadkowie rzeczywiście stwierdzili istnienie ukrytego napisu.

W powieściach i relacjach z czasów okupacji często powtarza się motyw „dumnej obywatelskiej rozmowy z Niemcem": „Ja mu powiedziałem: pobiliście nas, ale ducha naszego nie załamiecie!" Niemiec uśmiecha się ironicznie, lub nawet salutuje z uznaniem, podczas gdy odważny demonstrator dławi w sobie świadomość: *Je risque la vie!* Panują tu „rycerskie" nastroje i psychologiczne iluzje pierwszej wojny światowej; a druga kosztowała mniej ofiar i była — właściwie — łatwiejsza do zniesienia. Straty Europy wschodniej zdecydowanie nie budzą wiary; np. *Le Monde* z 30 kwietnia 1949 streszcza artykuł M. Kulischera z *Foreign Affairs*, pt. „*Combien l'URSS a-t-elle d'habitants?* („Ilu mieszkańców liczy ZSRR?), z którego wynika, że straty wojenne Związku, „podawane w cyfrach nieprawdopodobnie przesadzonych, sugerujących hekatombę bez przykładu w historii", liczą prawdopodobnie nie wię-

cej niż 3 i pół miliona ofiar; w żadnym zaś razie nie mogą przekroczyć liczby 7 milionów, („przy maksimum dobrej woli"!).

Propaganda antykomunistyczna, godząca także w państwowość ZSRR, Polski i Czechosłowacji (trzy kraje najczęściej „omawiane"), osiągnęła punkt kulminacyjny w pierwszych miesiącach 1949 r. (rubryka bibliograficzna odnotowuje przeszło 350 pozycji księgarskich w sezonie 48/9, tj. więcej niż w ciągu czterech lat od zakończenia wojny). Akcja ta ma charakter „wielostopniowy" i dostarcza materiałów na różnorodnym poziomie. Głównym — i właściwie jedynym — argumentem propagandowym jest teza o braku wolności demokratycznych i ucisku politycznym z tamtej strony „żelaznej kurtyny". Najpopularniejszy bywa reportaż malujący nędzę ludności, wyzysk pracowników, obozy koncentracyjne itd. Stopień wyższy tej lektury, to podobne pamiętniki z akcentem politycznym: „wspomnienia uciekinierów". „Mon évasion" Mikołajczyka, „Terre inhumaine" Czapskiego, „Mes mémoires" Andersa — by wymienić przykłady polskie. W tygodniu otwarcia Kongresu wypuszczono na rynek pamiętniki pani Buber-Neuman, żony komunisty niemieckiego uwięzionego w ZSRR w czasie wojny; jak się okazało w trakcie dyskusji, Neuman podejrzany był o szpiegostwo na rzecz Niemiec.

Największą aferą propagandową był proces Krawczenki, autora książki „J'ai choisi la liberté" („Wybrałem wolność"), popularnej ze względu na posmaczek erotyczny „politycznych" rewelacji autora, spowiadającego się przy sposobności z przeżyć osobistych. *Lettres Françaises* zarzuciły Krawczence, że nie jest autorem książki, że użyczył swego nazwiska, i — częściowo — swych wspomnień dziennikarzom amerykańskim, właściwym autorom tomu „I choosed freedom". Proces był z góry skazany na przegranie, bo oskarżeni mogli się bronić argumentami tylko negatywnymi (np. żądali od Krawczenki rękopisu książki w języku rosyjskim — Krawczenko nie przedstawił tego dowodu), ale nie byli w stanie zademonstrować argumentu decydującego: manuskryptu angielskiego.

Rażące błędy, wskazujące na ignorację spraw rosyjskich (np. Krawczenko twierdził, że nazwisko Ordżonikidze jest zakazane w ZSRR, bo działacz ten „popadł w niełaskę"; w odpowiedzi przytoczono mu osiem nazw miejscowości, wskazanych na mapie i dwieście kilkadziesiąt fabryk noszących imię „Ordżonikidze") nie stanowiły dowodu prawnego, proces zaś posłużył Krawczence za pretekst, by przedstawić świadków, przeważnie „dipisów", wśród nich dwóch volksdeutschów — na co opinia zachodnia nie jest tak wrażliwa jak nasza — opisujących w dramatycznych zwrotach „krzywdy" doznane w Związku Radzieckim itp.

W procesie, który skończył się przyznaniem Krawczence, jako „ofierze oszczerstwa", niewielkiego odszkodowania (Krawczenko twierdził, że jego koszty wyniosły półtora miliona franków, tj. tyle, ile zarobił na książce), bohater zblamował się co prawda osobiście, napiętnowany jako renegat, dezerter wojenny i do tego „najgłupszy biały emigrant na Zachodzie" (Krawczenko w braku argumentów obrzucał przeciwników rosyjskimi obelgami, których sąd

nie rozumiał, a tłumacz wstydził się przekładać, skoro zwrotem najdelikatniejszym było „sobaka!"), ale „stenogramy procesu", wydane w ośmiu wersjach, w opracowaniu adwokatów, redakcji dzienników wieczornych, samego Krawczenki itd., oczywiście odpowiednio przykrojone, stały się nowym argumentem propagandy antykomunistycznej. *LE PROCÈS DU SIÈCLE!* („Główny proces naszego stulecia"). W manifestacji na stadionie Buffalo *Lettres Françaises* wystąpiły z transparentem zawierającym aluzję do sławetnego procesu stoczonego przez redakcję i do tytułu książki Krawczenki: *LETTRES FRANÇAISES... ont choisi la vérite!* („Wybraliśmy prawdę").

Wreszcie literatura, przeznaczona dla odbiorców bardziej wyrafinowanych: książki Koestlera, szczególnie „Ciemność w południe": subtelna analiza psychologiczna więźnia oskarżonego w jednym z „procesów moskiewskich", komunisty, który działając w najlepszej wierze „zboczył z linii partyjnej" i w ostatniej scenie powieści stanie przed plutonem egzekucyjnym... Koestler przedstawia swojego bohatera jako człowieka nieposzlakowanej moralności, obdarzonego sumieniem politycznym tak wrażliwym, że wreszcie aprobuje własną śmierć, jako pożyteczną dla proletariatu w obecnej jego fazie historycznej. Przez takie postawienie sprawy autor wzbudza zaufanie do swej szczerości — gdy tymczasem powieść zbudowana jest na zręcznym chwycie „nastroju": od pierwszej chwili czytelnik „czuje", że bohater oszukuje sam siebie, że jest ofiarą cynicznej dyktatury, usuwającej go po prostu dlatego, że stał się „groźny dla kliki" — może właśnie z tej przyczyny, że jest taki uczciwy. „Romans Koestlera jest majstersztykiem *genre*'u „szeptania między wierszami" — jak wiadomo, gatunek literacki o posmaku „ciężkiego tragizmu" — pisze o tej książce krytyk postępowy (G. Martin).

Dyskusję z Koestlerem utrudnia fakt, że autor podejmuje temat pozornie tylko określony i umiejscowiony, nie wymieniając o który proces polityczny chodzi, i jaki to „wyłom partyjny" reprezentuje Rubaszow: czy jest on trockistą, czy może sabotażystą z okresu kolektywizacji? Gdyby autor nazwał wyraźnie swoją figurę, historia dostarczyłaby dosyć argumentów kompromitujących postawę Koestlera, jako rzekomo obiektywnego „ideologa".

Ignorancja przeciętnego Francuza w sprawach komunizmu, państw demokracji ludowej i ZSRR jest czymś zadziwiającym dla przybysza z naszej strony; tu dopiero widać przepaść nieporozumienia między dwoma światami, — żelazna kurtyna niewątpliwie istnieje w świadomości współczesnego Europejczyka z Zachodu. Toteż dyskusja przeciwników Kongresu, nie wdając się w analizę tez i ich źródeł, nie próbując rozgryźć samego problemu „pokoju" — zakłada, że Kongres jest propagandową mistyfikacją komunistyczną. Bolszewicy rosyjscy, dążąc do zawładnięcia światem, posługują się hasłami wyzwolenia proletariatu, pokoju, itd.; jest to hipokryzja, bo w ZSRR panuje ucisk mas ludowych i państwo to przygotowuje wojnę.

Główny więc argument, godzący w Kongres, jest argumentem obłudy. „Jakie jest stanowisko rzekomych zwolenników pokoju — zapytuje *Figaro Littéraire*. — Posłuchajmy: Musimy odnieść zwycięstwo... walka

narodów... potęga ludu zagraża spiskowcom wojennym... stoczymy bitwę o prawo do życia... wydajmy wojnę imperialistom... Te zaczepne zwroty odmieniano w sali Pleyel poprzez wszystkie możliwości gramatyczne i we wszystkich językach. Oto jak przemawia gołąb pokoju!" Cała prasa prawicowa, na ogół unikająca tematu Kongresu i poświęcająca mu tylko drobne zjadliwe notatki, przedrukowała jednomyślnie fragment przemówienia delegata włoskiego Nenniego: „Bratnia dłoń, wyciągnięta do wszystkich, którzy chcą pokój obronić, zmieni się w groźną pięść wtedy, gdy twórcy paktu atlantyckiego nie odpowiedzą na nasze wezwanie i przyjmą na siebie odpowiedzialność za rozpętanie wojny: odpowiemy na nią powstaniem wszystkich narodów przeciwko inicjatorom krwawego konfliktu".

Powszechne zainteresowanie pism rządowych i degaullistowskich wywołało także wystąpienie delegata angielskiego, p. Harvey Moore, który zwrócił się do kongresu z propozycją potępienia wojny w Chinach: „Ponieważ jesteście zwolennikami pokoju, winniście życzyć sobie natychmiastowego zaprzestania walk w Chinach, pomimo sukcesów Mao-Tse-Tunga". Milczenie na sali. Mówca ciągnie, tonem prowokacyjnym: „Jakto, nikt nie oklaskuje?". Gwizdy i tupanie.

Rozwałkowano także starannie zajście z Garry Davisem, sławetnym „obywatelem świata", dziennikarzem amerykańskim, maniakiem domagającym się nie określonego bliżej „pokoju". Davis demonstrował podczas obrad ONZ w Paryżu, szukając schronienia w tej „instytucji wszechnarodowej"; spał w hallu pałacu Chaillot, na „terenie eksterytorialnym", by uniedostępnić się policji francuskiej, amerykańskiej, czy innej... Domagając się stworzenia instytucji „obywatelstwa pozawojennego", Davis zyskał sobie rozgłos o sensacyjnym zabarwieniu. W piątek 22 kwietnia Davis urządził „konferencję prasową w sprawie pokoju", w kawiarni odległej o 30 metrów od sali obrad, po czym złożył w sekretariacie Kongresu list: „Zwracam się do was jak człowiek do człowieka — jak ktoś, kogo nie interesują konstelacje i ideologie polityczne. Pragnę tylko być usłyszanym przez każdego z tamtej strony żelaznej kurtyny". Odpowiedź brzmiała obcesowo: „Nasz Kongres nie jest targiem, na którym kto chce, może prezentować swój byle jaki towar".

Propaganda antykongresowa wykorzystała w każdym z tych wypadków nie określony bliżej walor słowa „pokój", sugerując, że organizatorzy Kongresu blagują, mówiąc o „pokoju" — bo gdy tylko zjawi się zwolennik tej idei, który „nie należy do kliki", zastaje drzwi zamknięte. Tymczasem dla wszystkich uczestników Kongresu było jasne od pierwszej chwili, że nie idzie o pokój „w ogóle", „za wszelką cenę", „aby tylko był"; że pokój bezprzymiotnikowy — nie istnieje, że pokój musi być jakiś — określony, służący zasadzie politycznej i ideologicznej. Nie bez powodu powoływano się na przykład „dziwaka pokojowego", ubranego w habit zakonny, który na Boulevard Saint-Germain, koło stacji metra „Odéon", umieścił lunetę astronomiczną, wzywając przechodniów do oglądania księżyca; na szyldzie wystawionym obok umieścił takie hasła: „Spójrzcie na tę planetę! Czy rozróżniacie granice? rasy? narody?

religie? Czy istnieją one we wszechświecie? Nie! Tylko ziemia jest podzielona! Panowie z Białego Domu i Kremla! Nie dzielcie nas więcej. Ustanówcie pokój. Ziemia jest jedna, ziemia jest całością!" Pod wieczór jakiś żartowniś dopisał po kryjomu: *Faites attention de ne pas être surpris par Mars* („Uważaj by cię Mars nie zaskoczył").

Słowo „pokój" nigdy nie jest bezprzymiotnikowe, zawsze ciągnie za sobą ukryty, przemilczany, domyślny dopełniacz; „pokój", którego domagał się błaznowaty Davis, bez jego woli może, jest „pokojem atlantyckim"; zawieszenie broni w Chinach, którego żądał prawnik angielski, torowałoby drogę „pokojowi amerykańskiemu". Pełny tytuł Kongresu — co sobie uświadamiali wszyscy jego uczestnicy — powinien brzmieć: „Kongres zwolenników pokoju ludowego"; był on wyrazem obrony tej właśnie, nie innej, koncepcji „pokoju"; dlatego *Lettres Françaises* nie uchyliły się od języka walki, dając numerowi specjalnemu nadruk wszerz całej stronicy: *LA PAIX DÉCLARÉE À PARIS* („Pokój wypowiedziany w Paryżu").

ALEKSANDER SIERIEBROW (A. N. TICHONOW)

CZASY I LUDZIE[1]

NARODZINY „CZŁOWIEKA"

I

Nie jest rzeczą trudną stworzyć obraz człowieka, którego się widziało raz w życiu: pierwsze wrażenia są zawsze szczególnie wyraziste i łatwo zachować je w pamięci: wystarczy tylko przenieść je na papier i — portret gotów, być może nie wierny, ale podobny. Jeszcze łatwiej jest przedstawić kogoś, kogo nie widziało się ani razu; takiego można po prostu wymyślić. Najtrudniej przychodzi mi pisać o Gorkim. Moja znajomość z nim trwała ni mniej ni więcej tylko — trzydzieści cztery lata. Przez długi ten czas zmieniał się on często zarówno zewnętrznie, jak i wewnętrznie. Moje wspomnienia o nim, różne i sprzeczne, zachodzą na siebie, mieszają się, przeskakują z jednego okresu w drugi; drobiazgi przesłaniają rzeczy istotne i — co najważniejsze — nad całą tą mierzwą pamięci mocno dominuje ostateczne oblicze Gorkiego, takiego, jakim znaliśmy go wszyscy na schyłku jego życia i jakim odszedł od nas na zawsze: spiżowe oblicze wielkiego pisarza proletariatu, przyjaciela i towarzysza broni Lenina i Stalina, wodza radzieckiej literatury. Trudno wyobrazić go sobie innym nawet w rzeczach małych. Trzeba do maksimum natężyć pamięć i wyobraźnię, by uwolnić się chociaż na chwilę od tego monumentalnego obrazu i ujrzeć go znowu takim, jakim był przed wielu laty, w pierwszym okresie naszej znajomości.

Tego, co piszę tu o Gorkim, nie można uważać za jego portret. Mówiąc otwarcie — zadanie takie jest ponad moje siły; moje możliwości i zamiary są o wiele skromniejsze: chciałbym dodać do biografii Gorkiego pewne szczegóły, przypomnieć pewne fakty, o których on zapomniał lub o których dla jakichś powodów nie chciał pisać w swoich utworach autobiograficznych, ukazać go na przestrzeni czasu, żywego, z tymi wielkimi zaletami i tymi małymi wadami i błędami, od których nie są wolni ludzie wielcy. O Mikołaju Tołstoju, bracie Lwa Nikołajewicza, wyraził się Turgieniew: żeby był wielkim pisarzem, brak mu tylko tych wad, które właściwe są wielkim pisarzom.

Nie można tego powiedzieć o Gorkim.

---

[1] Fragmenty pamiętnika, zamieszczone w nr 12 *Zwiezdy* z r. 1948.

II

Gorki miał 33 lata, kiedy go poznałem. Wysoki, gibki, o lekkim kroku, wydawał się młodszy niż był w istocie. Młodzieńczo rozwiewały się jego długie włosy, młodzieńczo, z lekkim zmrużeniem — nigdy prosto przed siebie, lecz zawsze troszkę w bok — pobłyskiwały niebieskie, czujne oczy. Raz po raz, żeby ukryć nieśmiały uśmiech, skubał wąs i chmurnie ściągał brwi, lecz to tylko jeszcze bardziej potęgowało ten gniewnie-szczęśliwy wyraz twarzy, jaki miewają zakochani i ludzie cieszący się powodzeniem, którzy wstydzą się troszeczkę swego szczęścia. Taki był wśród przyjaciół, szczególnie w obecności Andriejewej. Lecz skoro tylko znalazł się wśród ludzi obcych lub zjawiał się obok niego ktoś mu nieprzyjazny, Gorki od razu się zmieniał i jakby jeżył się wewnętrznie: twarz żołdaka, spojrzenie spode łba, guzy na policzkach, od nich poprzez szczękę ku odstającym wąsom — ostre, jakby brzytwą cięte zmarszczki. Widocznie zdarzało mu się niegdyś dość często, że musiał się zchmurzyć i zaciskać zęby.

Z biegiem lat zmarszczki te wygładziły się; życie stawało się łatwiejsze, wszystko, co najgorsze, zostało poza nim. O swej przeszłości mógł teraz opowiadać z ironicznym uśmiechem, niekiedy o jednym i tym samym po kilka razy i za każdym razem inaczej, jak gdyby wybierał i przymierzał materiał do swoich przyszłych utworów. Widział teraz, kim jest w życiu i czuł się zwycięzcą. Sława jego rozbrzmiewała już nie tylko w całej Rosji, ale i poza jej granicami. Nauczył się już odnosić do niej z lekceważeniem. Podnosząca się fala rewolucji niosła go na swoim grzbiecie jak zwiastuna burzy. Każda z podziemnych partii poczytywałaby sobie za zaszczyt ujrzeć go w swych szeregach, lecz on nie spieszył się z wyborem. Niesmak, jaki pozostał mu po sekciarstwie narodnickim, z którym się zetknął w piekarni Dierienkowa i wiele jeszcze razy później, odebrał mu ochotę do dyskusji i „platform".

Ze wszystkich partii najbliżsi mu byli bolszewicy, którym okazywał wszelką pomoc. Lecz byłoby rzeczą przedwczesną nazwać go w tym okresie marksistą. Jego związki z bolszewikami ograniczały się do poszczególnych osobistych znajomości, w teoretycznych zasadach marksizmu nie orientował się dokładnie. Wśród bliskich mu ludzi nie było człowieka, którego autorytet ideowy byłby dla niego niezbity. Lenina, który później stał się dla niego takim autorytetem, znał w tym czasie tylko ze słyszenia.

W okresie tym pasją Gorkiego była idea „Człowieka", stworzona siłą jego wyobraźni. Odblask tej idei leży na wielu z jego wczesnych utworów. Najpełniejszy wyraz dał jej w poemacie dydaktycznym „Człowiek", gdzie poprzez patos rewolucyjny przebijają echa romantycznego idealizmu.

„Człowiek" Gorkiego — to buntowniczy, dumny tytan, rodzony brat Prometeusza, idący samotnie „przed ludźmi i ponad życiem... drogą ku zwycięstwu nad wszystkimi tajemnicami ziemi i nieba..." Wszystko w człowieku, wszystko dla człowieka. Istnieje tylko człowiek, wszystko inne to dzieło jego

rąk i jego mózgu... „Sens ludzkiego życia zawiera się w twórczości — a twórczość jest samowystarczalna — i nie zna granic".

Po zaznajomieniu się z Leninem i Stalinem Gorki nie pisał więcej takich aforyzmów, lecz w latach młodzieńczych wyobraźnią jego owładnął poetycki mit człowieka.

Poemat „Człowiek" w pierwszym wariancie kończył się posłowiem dedykowanym M. F. Andriejewej.

Wyuczyłem się go wtedy na pamięć.

Gorki pisał w nim, że poza głośnymi i szorstkimi słowami jego pieśni kryje się wielkie marzenie jego duszy, jedyna jego wiara, która dawała mu i daje siłę do życia. Wiele doświadczyłem — pisał on — często śmierć zaglądała mi w oczy i — ziejąc mi w twarz chłodem — chciała zabić we mnie serce lodowatym tchnieniem strachu; ale nawet śmierć nie zabiła mojego ideału. Niejeden raz skrzydlate szaleństwo unosiło się władczo nad moją głową i czułem płomienie pod czaszką, ale i w nich nie spłonęło marzenie moje. I nieraz słyszałem zły śmiech szatana nad zabitymi rojeniami młodości — ale i dojmująca siła zwątpienia nie zniszczyła tego marzenia — bowiem z nim razem zrodziło się moje serce.

Gorki ani trochę nie przesadzał, kiedy pisał o śmierci ziejącej mu w twarz chłodem, o skrzydlatym szaleństwie i niszczącej sile zwątpienia — nie są to metafory poetyckie, lecz realne fakty z jego biografii. Droga, która go wiodła ku „Człowiekowi", była trudna i kręta. Pisał o niej później, po trzydziestu przeszło latach, w książce „Moje uniwersytety". Jego ustne opowiadania dopełniają w pewnej mierze tę książkę. Podaję je niżej, częściowo wedle swych notatek, częściowo z pamięci, oczywiście nie dosłownie.

III

Jako szesnastoletni niezgrabny wyrostek przyjechał Aleksy Pieszkow w r. 1884 z Niżnego Nowogrodu do Kazania, by się zapisać na uniwersytet.

— Namówił mnie na to gimnazjalista Kola Jewriejinow. Obiecał przygotować mnie do egzaminu dojrzałości. Strasznie chciałem się uczyć! — Miły był chłopak, ten Kola Jewriejinow, ale kiepski pedagog. Lecz i jemu nie było łatwo: nauka szła mi ciężko. Szczególnie algebra. Do tej pory żywię do niej niechęć. Dziwaczna nauka... Wydaje mi się, że w niej tylko tyle się robi, że podnosi się coś do potęgi po to, by potem wyciągać z tego pierwiastek. W żaden sposób nie mogłem opanować tej męczącej procedury. Ostatecznie obaj z Kolą więcej graliśmy w kręgle niż zajmowali się nauką. W tym byłem mocniejszy od mojego nauczyciela i to dawało mi pewną satysfakcję.

Zamiast na uniwersytecie znalazł się Aleksy jako dzienny robotnik w porcie, w towarzystwie włóczęgów i kryminalistów. Podobała mu się ich „niezwykłość", niezależność ich sądów i czynów.

— Żyliśmy hucznie... z rozmachem... Gdyby nie Gurij Pletniew, byłbym nie pisarzem, lecz galernikiem.

Gurij Pletniew wyciągnął Aleksego z tego „piekła" — zamieszkali razem na „wesołym przedmieściu" — Marusowce.

— Nie miałem lepszego przyjaciela niż Gurij Pletniew. Wesoły, sprytny, żył wolny jak skowronek... Uczył się, pracował w typografii, grał na wszystkich instrumentach, drukował proklamacje. Od niego dowiedziałem się, co to jest proklamacja i stale napraszałem się mu jako pomocnik... ale mnie do tego nie dopuszczał. „Zdążysz jeszcze nasiedzieć się w kryminale. Najpierw się dowiedz, za co się wsadza ludzi do więzienia".

Poprzez niego trafił Aleksy do kółek samokształceniowych.

— .. Pamiętam kilka z nich: jedno nudniejsze od drugiego. Nauczyciele to naród surowy, przeważnie synowie popów. Jeśli tylko coś nie po ich myśli, zaraz — anatema. Niestrawny to był pokarm: ekonomia polityczna w interpretacji świętych ojców-narodników... „Obracałem się" w tych kółkach — szczególnie długo w kółku Dierienkowa — jak wrzeciono w ręce prządki: nawijano na mnie po wierzchu różną przędzę — lecz do serca nic nie dochodziło.

Aleksy czytał dużo, aż „do ogłupienia", i wszystko, co mu wpadło w ręce. Od kalendarza Gacuka po „Abecadło nauk społecznych" Berwi-Flerowskiego i aforyzmy Schopenhauera. Lecz najbardziej ze wszystkiego lubił powieści francuskie. Czytanie powieści było dla niego nie tyle strawą duchową, ile środkiem pobudzającym fantazję. Ale im więcej czytał, tym mocniej odczuwał nierozwiązalne sprzeczności pomiędzy książkami, którym święcie wierzył, a życiem, które dobrze znał.

— ...Znałem życie lepiej, niż mi to było potrzebne... Zapewniam was, że nie zawsze jest to dla człowieka korzystne. Eklezjasta powiedział: „Ze zbytniego poznania rodzi się ból", czy coś w tym rodzaju. Nawiasem mówiąc, szkodliwa książeczka: przekonany jestem, że napisał ją nie Żyd, lecz jakiś hinduski pesymista.

Życie Aleksego było ciężkie. Czegokolwiek się tknął, wszędzie spotykały go niepowodzenia. Musiał porzucić myśl o uniwersytecie; chciał zostać nauczycielem wiejskim — był na to zbyt młody; dostał się na scenę jako chórzysta — wypędzono go z teatru; zapalił się do muzyki — nauczyciel-skrzypek okazał się złodziejem...

— ...A szkoda... Śmiem sądzić, że mógłby być ze mnie niezły muzyk... Muzyka to najwyższa sztuka... Literatura, której brak muzyki, rytmu wewnętrznego — to zła literatura. — Kocham ptaki — bożych muzykantów...

Dusza Aleksego rwała się do bohaterskich czynów, a cóż to było za bohaterstwo — miesić ciasto w szarej suterenie piekarni po osiemnaście godzin na dobę po to tylko, by „dierienkowcy" mogli czytać zakazane książki i wieść spory o to, jak zbawić Rosję? Rozczarował się szybko do nich. Byli mu zupełnie obcy. Traktowali go z góry, był dla nich „materiałem wymagającym obróbki".

— I dziś wielu uważa mnie za takiego, ale teraz jestem mądrzejszy, a wówczas byłem ambitny i obraźliwy, jak kogut indyjski.

„Dierienkowcy" zabierali Aleksego nocą do pustej daczy, by słuchał broszury

Plechanowa „Nasze rozbieżności". Sens „rozbieżności" pozostawał dla niego niepojęty. Miał własne rozbieżności — rozdźwięk z całym ustrojem życia i z samym sobą. O tym nie było ani słowa w broszurze Plechanowa — dużo natomiast mówiło się o marksizmie.

— Słabo znałem Marksa, próbowałem czytać „Kapitał" — lecz był to dla mnie za twardy orzech do zgryzienia.

Spotkanie Aleksego z prawdziwym marksistą, Fiedosiejewem, było przypadkowe i pozostało bez następstw. Miał on też kontakty z środowiskiem robotniczym: czytał nielegalne książki w fabrykach Ałafuzowa i Kriestownikowa, prowadził rozmowy na tematy polityczne z robotnikami Siemionowa — ale wszystko bez powodzenia.

— Lichy był ze mnie propagator... Dlatego przezwano mnie „krzykaczem". Przezwisko nie nazbyt pochlebne, lecz sprawiedliwe.

Po dwu latach pobytu w Kazaniu zmalał zapas młodzieńczych nadziei i planów, z jakimi Aleksy przyjechał do tego miasta. Nie było go czym dopełnić. Z inteligencją rozszedł się w poglądach, w książkach się zaplątał, wymarzony przez niego ideał wszechludzkiego szczęścia zawisł w powietrzu „daleki i zimny jak księżyc".

— Patrząc na niego, chciało się wyć jak pies.

Krąg bliskich mu ludzi przerzedzał się: zmarła ukochana babka Akulina Iwanowna, zaginął na policji szczególnie mu drogi tkacz Nikita Rubcow, padł w nierównej walce z Bogiem robotnik Szaposznikow, żandarmi aresztowali Gurija Pletniewa. Nie było widoków na nowych przyjaciół. Rozmyślania o życiu stawały się cięższe do zniesienia niż samo życie, a życie widział on jako nieprzerwaną, brudną walkę o rzeczy bez wartości.

Pewnego mokrego październikowego wieczora, wracając od żandarma Nikiforowicza, który zaproponował mu funkcje prowokatora, Aleksy poczuł w sobie śmiertelne znużenie. Znienawidził cały świat i samego siebie.

— Nie starczyło mi sił, by zmienić świat — postanowiłem więc skończyć ze sobą.

W pozostawionym liście winowajcą swej śmierci czyni pisarza Heinego, który wymyślił „ból zęba w sercu". Od niego też zapożyczył lekarstwo na ten ból: „ołów z tym proszkiem do zębów, który wynalazł Bertold Schwarz".

— W swojej głupocie potraktowałem serio literacką kokieterię Heinego. Książka to rzecz niebezpieczna, jeśli się z nią obchodzić nieumiejętnie.

Na szczęście rana nie okazała się śmiertelna. Na tym zakończył się pierwszy kurs „uniwersytetu" Gorkiego.

IV

W piekarni Dierienkowa dużo się mówiło i długie wiodło spory na temat ludu rosyjskiego. Dla nich był on istotą równą bogom, zdolną ominąć wszystkie niebezpieczeństwa kapitalizmu i doprowadzić Rosję do socjalizmu.

Aleksy nie bardzo wierzył w takie cuda.

— Znałem lud rosyjski na pewno nie gorzej, niż ci miejscy „książkowcy", ale przecież czym diabeł nie kusi...

Żeby wypróbować samego siebie, wybrał się Aleksy razem z „narodoprawcem" Romasiem do wsi Krasnowidowo, by „siać ziarna rewolucji". Jak wiadomo, pomysł ten miał opłakane skutki: wiejscy kułacy, za cichą zgodą całej wsi, spalili sklep Romasia i omal że nie zabili jego właściciela a przy tej okazji i Aleksego.

Skończyło się raz na zawsze z narodnickimi iluzjami.

— Mówcie co chcecie, a jednak chłop, dopóki coś posiada, pozostanie zawsze konserwatystą. Przeczytajcie historię powstań chłopskich: wszystkie kończyły się tym, że zbuntowani chłopi ostatecznie uśmierzali się i wydawali władzom swoich przywódców. Fakt, któremu nie można zaprzeczyć... Niestety!

Po drodze z Carycyna do Niżnego Nowogrodu odwiedził Aleksy Jasną Polanę i Moskwę: szukał spotkania z Lwem Tołstojem. W towarzystwie „dwóch telegrafistów i pewnej pani" chciał założyć komunę rolniczą, w nadziei, że Tołstoj odstąpi im na ten cel kawałek swej obszarniczej ziemi.

— Nie byłem nigdy tołstojowcem i nie będę. Jedzie od nich kwaśnym ciastem... Zachciało mi się po prostu — mówiąc otwarcie — trochę odpocząć, pogrzać się na słoneczku, bliżej ziemi...

Do spotkania z Tołstojem nie doszło; na list też nie odpowiedział. Aleksy udał się do tołstojowskiej komuny, ale już po drodze dowiedział się, że tołstojowcy pokłócili się między sobą i komuna się rozleciała.

Lata 1889—91, spędzone w Niżnym Nowogrodzie, wspominał Gorki jako najcięższy okres swego życia. Nędza. Głód. Bezmyślna, wyczerpująca praca i zupełny chaos w głowie.

— Kręciłem się jak źdźbło w przerębli. Ciągnęło mnie na wszystkie strony, a nie miałem się dokąd ruszyć... Czułem się wtedy szkaradnie. Wpadałem na ludzi, jak ślepiec... Znowu miałem wielu mentorów, lecz ani jednego prawdziwego przyjaciela.

Pasmo niepowodzeń przedłużało się. Wybierał się np. Aleksy do Pamiru, jako wojskowy topograf — rozbiło się wszystko o polityczną nielojalność; zetknął się z „nihilistą" Somcwem i natychmiast dostał się do więzienia; miał sekretny kajet wierszy — „Pieśń starego dębu": po rozmowie z Korolenką musiał go spalić, a razem z nim nadzieję, że będzie kiedyś pisarzem.

— Połykałem książki, jak jajka na twardo, ale źle je trawiłem.

Zabrał się do filozofii, ale kiedy naocznie wyobraził sobie całą mroczną kosmogonię Empedoklesa, wylądował u psychiatry. Ten ujął jego chorobę po swojemu: „Powinieneś się ożenić — będziesz wtedy mniej filozofował".

— Lubię lekarzy... człowiek posłucha co mówią, diabli go wezmą i ze złości wyzdrowieje.

— Dobrze było Iwanowi Fiodorowiczowi Karamazowowi wieść dysputy z diabłem... Jego diabeł był wykształcony — dworzanin w kraciastych spodniach. Rozmowa z takim może być nawet zajmująca. A mnie zjawiało się

po bezsennej nocy jakieś straszydło, podobne do gumowego pęcherza; zamiast twarzy — tarcza zegarowa... Usiądzie sobie w krześle, sapie, nadyma się. Zdaje ci się, że wystarczy trzasnąć po nim pięścią — a pęknie... Zamachniesz się — a ono już przeskoczyło w inny kąt — i śmieje się wskazówkami na gębie: „uspokój się, bądź łaskaw, ja i bez tego wkrótce pęknę". Idiotyczne!

Inni goście byli jeszcze gorsi. A tu w dodatku ugodziła w serce pierwsza, prawdziwa, i znowu — nieszczęśliwa — miłość.

— Czuję, że tracę rozum. Trzeba coś ze sobą zrobić... Z wariatami przyjaźniłem się już dawniej — jeszcze w Kazaniu — nosiłem im bułki na sprzedaż. Interesowali mnie ci ludzie, chciałem wiedzieć, co myśli człowiek, który ma mózg wywrócony do góry nogami. Może nagle coś oryginalnego, własnego, do czego normalni ludzie nie są już zdolni?... Był tam pewien gimnazjalista, bardzo mądry chłopaczek. Zwariował na tym punkcie, że przez cały czas ustawicznie chciał się oderwać od swego cienia. Uważał, że cień, to jego mroczne myśli. Całkiem niegłupi pomysł... Przypomniałem sobie tego wariata i postanowiłem pójść za jego przykładem.

W kwietniu 1891 roku przekroczył rogatkę w dolnej części Niżnego Nowogrodu chudy, długowłosy młodzieniec w oberwanym paletku i łapciach. W ręce miał kij, na plecach ceratową torbę domowego wyrobu, a w niej — kajet z wierszami...

V

Trzeci, ostatni kurs swego „uniwersytetu" odbył Aleksy Pieszkow na wędrówce. Za trochę więcej niż pół roku obszedł Wołgę, Don, Ukrainę, Besarabię, Krym, aż opamiętał się dopiero w Tyflisie. Wersję policyjną, jakoby miał zamiar przez Besarabię przedostać się za granicę, należy stanowczo odrzucić.

— Ja nawet w Rosji nie wiedziałem, co ze sobą począć, cóż bym więc robił za granicą? Bez znajomości języka i w łapciach?... Dlaczego się włóczyłem?... Jakby to wam powiedzieć... głównie chyba dlatego, że gnał mnie niepokój wewnętrzny... Wiecznie czegoś szukałem... Miałem nadzieję... Chciałem wiedzieć, jak ludzie żyją i czym oddychają...

W książce „Moje uniwersytety" Gorki wyznaje, że nie wędrował bez celu: potrzebna mu była „prawda jedyna, twarda i prosta, jak szpada". Szukał wszędzie, lecz nigdzie nie mógł jej znaleźć. Odwiedzał miasta, wsie, chutory, fabryki. Pracował raz jako tragarz, to znów jako kucharz czy parobek, a nieraz po prostu głodował, nie mając żadnego zajęcia. Rozpytywał o wszystko inteligentów, chłopów, łazików, włóczęgów i szukających królestwa niebieskiego pątników, nocując razem z nimi w stepie przy ogniskach. Zwracał się nawet do klasztorów. Rozmowy z Atanazym-Siedzącym w Łubniach, z o. Taisijem — w Zadońsku, z Iwanem Kronsztadzkim w klasztorze rżewskim utwierdziły go ostatecznie w przekonaniu o duchowym ubóstwie cerkwi. Nie miał już więcej gdzie szukać.

— Już tylko ja sam pozostałem „niezrewidowany".

Dla poznania tego okresu życia Aleksego służyć może za przewodnik powieść Gorkiego „Spowiedź", w której do prawdziwego początku doczepione jest fałszywe, zapożyczone u Łunaczarskiego zakończenie, utrzymane w duchu „poszukiwaczy Boga". W rzeczywistości koniec był inny.

— Znacie chyba bajkę o człowieku, który szukał swego szczęścia? Przewędrował cały świat, a tymczasem szczęście spoczywało w jego własnej kieszeni... Świetna bajka, choć ułożył ją, przypuszczalnie, beznogi kaleka.

Nic podobnego nie przydarzyło się Aleksemu: kiedy stracił młodość w pogoni za obcymi prawdami, przeczytał masę zwodniczych książek, poznał gruntownie mnóstwo ludzi, zajrzał w oczy śmierci — zrozumiał ostatecznie, że nie ma na ziemi ni w niebie nikogo, kto mógłby go wyprowadzić ze ślepego zaułka, w jakim się znalazł, i że jedyne, co mu pozostało — to szukać oparcia w samym sobie.

„Życie jest ciężkie i straszne, to fakt. Więc cóż — należy je przetworzyć i upiększyć mocą własnej duszy, własnej woli, potęgą własnej wyobraźni... I jeśli jest na świecie coś naprawdę wielkiego i świętego, to tylko — ciągle wzrastający człowiek... Oto do czego w końcu doszedłem".

Tak sformułował Gorki później rezultaty swoich długoletnich poszukiwań.

Co za uderzająca przemiana! W kwietniu 1891 roku wyszedł z Niżnego Nowogrodu nieporadny młodzieniec szukający ucieczki od duchowej rozterki. W Tyflisie okazał się już silnym na ciele i duszy, w pełni dojrzałym człowiekiem: wesoły fantasta, pełen radości życia rewolucjonista, od razu zajął wybitną pozycję w kółkach młodzieżowych i po raz pierwszy naprawdę poczuł się przynależny do klasy robotniczej.

— Przedtem prowadziłem tylko rozmowy z robotnikami, nauczałem ich różnych bardzo mądrych rzeczy, których sam dobrze nie rozumiałem — teraz żyłem i pracowałem razem z nimi od gwizdka do gwizdka. Jacyż to wspaniali ludzie!

Nie ma już więcej mowy o skargach i pesymizmie. Nie straszny był już dla niego nawet „męczący chaos sprzeczności", od którego omdlewał mózg i który chłodem przejmował serce. „W tym pozornym chaosie wyczuć można ukrytą harmonię niezniszczalnych sił ziemi; maleńkie serce ludzkie, objęte ogniem buntu, spalając się w nim woła do świata: „Kocham cię". „To cudowna rzecz — być człowiekiem!"

Opowiadanie „Makar Czudra" było metryką tego nowego człowieka. Nazwał siebie — *Gorkij*.[1]) Aleksy Pieszkow, młodzieniec, który tyle przecierpiał — zakończył swój żywot.

Zrodziła się wielka idea, klasa robotnicza dała twarde oparcie — i powstał wielki pisarz i człowiek. I chociaż idea „człowieka" była tylko poetyckim mitem, niemniej w tym okresie zawierała w sobie spory ładunek energii rewolucyjnej. „Mój człowiek, to człowiek walki — pisał Gorki. — Bezmyślne, nikczemne i wstrętne jest takie życie, w którym niewolnicza praca ponad siły

[1]) Gorzki (przyp. tłum.).

jednych służy bez reszty wyłącznie temu, by inni mogli mieć — aż do przesytu — chleb i dobra duchowe".

I chociaż nie dokonało się jeszcze w tym czasie ostateczne związanie Gorkiego z klasą robotniczą, tym niemniej był to początek drogi, która doprowadziła go później do Lenina i Stalina.

VI

Gorki był bardzo przejęty, kiedy po raz pierwszy czytał swój poemat „Człowiek". Wśród nielicznych słuchaczy znajdowali się jego ówcześni przyjaciele — Leonid Andriejew, Skitalec, Szaliapin, Bunin — których zdanie bardzo sobie cenił.

Późna pora, duży na wpół ciemny pokój z jedyną lampą na biurku, czytany tekst, pełen wyrazu, nastrajały słuchaczy na uroczysty ton. W rytmicznym toku poematu, jak i w samym lektorze, wyczuwali coś rozkazującego.

Gorki siedział za biurkiem pochylony nad rękopisem. Odbijający się od białego papieru promień światła spod abażuru oświetlał od dołu jego twarz, deformując rysy i upodabniając ją do maski mongolskiej. Leonid Andriejew słuchał z wyniosłą miną jak ktoś, kto — on jeden tylko — potrafi pojąć i ocenić całą genialność swego wielkiego przyjaciela, on — równie wielki.

Skitalec, przeciwnie, wydawał się przytłoczony wielkością tego, co słyszał. Z twarzy jego — w jakiś sposób podobnej do twarzy Gorkiego — nie schodził wyraz uległości i wzruszenia. Binokle, tak nie pasujące do niego, raz po raz spadały z jego chłopskiego nosa.

Szaliapin słuchał jak dziecko, z szeroko rozwartymi oczami i ustami. Poemat o „Człowieku" był dla niego jakby bajką.

Szczupły, cyprysowaty Bunin ironicznie skubał raz po raz koniuszek francuskiej bródki.

Z całej tej znakomitej „piątki" on jeden był w europejskim ubraniu: dobrze skrojona marynarka, wąziutkie spodnie. Pozostali: Andriejew i Szaliapin — w eleganckich jednorzędówkach (Andriejew zapięty na ostatni guzik, Szaliapin porozpinany), Gorki i Skitalec — w czarnych bluzach, podpasani rzemieniami (Gorki ciasno, pod piersiami, po kaukasku, Skitalec — luźno, nisko na brzuchu, po chłopsku).

Postawiwszy głosem kropkę Gorki, nie podnosząc się, żeby nie patrzeć na słuchaczy, chciwie zapalił papierosa. Strużka dymu oparła się o dywan na podłodze.

Po chwili obowiązkowego w takich wypadkach milczenia pierwszy odezwał się Andriejew:

— Wybitna rzecz, Aleksiejuszka! — powiedział, odrzucając w tył grzywę ciemnych włosów i ukazując swoją nieruchomą, piękną twarz. — Jest w tym coś takiego.... rozumiesz... coś z filozofii...

Skitalec nie miał własnego zdania, wystękał tylko:

— Ttt... ak!

Szaliapin z rozmachem rozłożył ręce:

— Żeby tak dorobić do tego muzykę... Ja bym to zaśpiewał!

Gorki spode łba powiódł po wszystkich oczyma i zatrzymał je na Buninie:

— A co pan powie, Iwanie Aleksiejewiczu?

Bunin nie powiedział ani słowa o poemacie, natomiast uprzejmie zaczął wypytywać: gdzie, kiedy i w jakich okolicznościach przyszedł Gorkiemu pomysł napisania „Człowieka".

Nie od razu otrzymał odpowiedź. Gorki wypuściwszy strugę dymu, jak promień reflektora, zmrużył oczy i długo wpatrywał się w ciemność, jakby to była jego pamięć.

— Kiedy się opowiada czy pisze o sobie, musi się tu i ówdzie coś zmyślić — powiedział opuściwszy znów głowę. — Często obserwowałem to u siebie: piszesz wszystko tak jak było, uczciwie, a wychodzi z tego — blaga, literatura...

— Czy panu też się to zdarza? — zwrócił się znów do Bunina. — Aha! Też!... Widzicie, jak to jest. Prawdopodobnie działa tu jakieś prawo mimowolnego doboru. Nie można przeżywać dwa razy jednego i tego samego. Wmiesza się świadomość i plącze szyki... Tak!... Trudno jest mówić o człowieku. Gdybym był muzykiem, może potrafiłbym wygrać to na organach. Fiodor ma rację: muzyka silniej przemawia niż słowo. Pisałem tę rzecz w Arzamasie, a tam prócz katarynek nie ma żadnych instrumentów muzycznych. Próbowałem uczyć się grać na fisharmonii — lecz palce nie chcą słuchać... Arzamas — to dziwne miasto, przyjedźcie, to zobaczycie. Lew Tołstoj pierwszy przekonał się, co to jest „groza arzamaska"; pop Władymirski urządza tam własnymi środkami wodociągi, a ja tam uchodzę za fałszerza pieniędzy. Fakt! Mój „Człowiek" też wyszedł — arzamaski. Trudno mi o nim mówić. Jednakże, jeśli chcecie, spróbuję...

Zgniótł papierosa o dno popielniczki i zaczął opowiadać:

— Wałęsałem się jakiś czas po Rosji... Włóczyłem się właściwie bez celu... Szukałem swojej zagubionej duszy. Zajęcie — nawiasem mówiąc — bardzo nudne. To tak, jakbyś szukał np. na podłodze urwanego guzika, który, naturalnie, zatoczył się gdzieś w szparę. Guzik to niby rzecz mało ważna — a jednak nie można się bez niego obejść: spodnie, wybaczcie, opadają. A spodnie znowu — jak wiadomo — to właśnie podstawa ludzkiej kultury... Nie śmiejcie się! Pamiętacie: pierwsze, co zrobił Adam, kiedy poczuł się człowiekiem, to naciągnął spodnie, by w ten sposób ukryć człowieczą sromotę. A kto wie, czy w tym właśnie nie kryje się sens naszej kultury — ukryć człowieczą sromotę... Tak, tak...

Postukał wskazującym palcem o płytę biurka i mówił dalej:

— Szedłem sam jeden. Dzień był upalny. Step. Odwaliłem za dzień ze czterdzieści wiorst, jeśli nie więcej. Pod wieczór byłem już zmęczony. Nie chciało mi się iść nocować do stanicy. Byłem wtedy trochę skłócony z ludźmi... Tak, skłócony... Obrzydli mi już. Brzęczą jak komary w ciemności, usiłując ukłuć. Człowiek to marne bydlę... marne... Zauważyłeś, Fiodor, że im

zwierzę jest rzadsze, tym jest większe? Na przykład słonie. Gdyby tak słonie rozmnażały się jak komary i latały w powietrzu, wyobrażasz sobie, o ile by życie stało się bardziej zajmujące? Idzie sobie, przypuśćmy, kupiec Siemipałow z żoną w niedzielę na sumę. Wszystko jest, jak Pan Bóg przykazał: dzwony dzwonią, świnie pochrząkują, słońce, jak do niego należy, świeci. I nagle — proszę bardzo: wpija się kupcowi w kark taki komarek wagi kilkudziesięciu cetnarów. Żona ledwie zdążyła achnąć — a z kupca pozostał już tylko długi surdut i medalik na wstążeczce... Przypuszczam, że gdyby świat był tak urządzony, to i ludzie na ziemi staliby się więksi... Znacznie więksi...

Przeczekał, aż słuchacze przestali się śmiać.

— Otóż tak... Nie poszedłem nocować do wsi. Uzbierałem w parowie suchego chrustu, rozpaliłem ognisko — odpoczywam sobie. Kiedy człowiek jest bardzo zmęczony, a do tego jeszcze głodny — ciało staje się lekkie, a w głowie powstaje monotonny szum, jak w słupie telegraficznym: u-u-u-u! I zdaje się, że szum ten idzie skądś z daleka, Bóg wie skąd, kto wie, może nawet z międzyplanetarnych przestworzy... Mars z Wenerą flirtują... Nastrój taki bardzo sprzyja pisaniu wierszy. (Znowu do Bunina). Pan zna to na pewno?... Do dziś nie mogę uwolnić się od poezji, a w owym czasie szczególnie mnie opętała... Leżę więc przy ogniu, grzeję sobie z głodu brzuch i czuję: już się zaczyna... Opowiadał mi niedawno Aleksander Nikołajewicz (to ja), jak to Kirgizi w stepie układają pieśni. Śpiewają, co widzą: „Idzie wielbłąd... macha ogonem... gdzie jesteś, moja ukochana?" Tak samo było ze mną: najpierw jakiś szum w głowie, potem dźwięki zgęszczają się w słowa. Zaczynam nazywać to, co widzę: noc, step... ognisko... przy ognisku — człowiek... I co jeszcze?... Jeszcze gwiazdy... Co to takiego — gwiazdy? To zagadnienie poetyckie... Zaczynam przykładać jedno słowo do drugiego, odważać każde z nich. Wiecie przecież o tym, że każde słowo posiada swój ciężar. Jedno jest cięższe, inne lżejsze. (Odbiegając nagle od tematu) Nasi filologowie powinniby się zająć zagadnieniem stosunku fonetyki słowa do jego treści. Możnaby dojść do bardzo interesujących wniosków! (Znów powracając do tematu) ...Ważę więc... „Ciemność", „ogień"... słowa lekkie, lotne... na końcu zmiękczenie. „Ziemia"! — słowo ciężkie, zawiesiste... „Gwiazdy" [1]) — kłujące, najeżone szpileczkami... „Człowiek!" Aha! Słowo ważkie, wieloznaczne... „*Czeło-wiek*", *czeło-wieka*... Rozumiecie? *Czeło* — sens; *wieka* — życia... aż mnie poderwało.

A do diabła — myślę sobie — to ci dopiero... Pamiętam, że z wielkiego wzburzenia zerwałem się na równe nogi. Patrzę: niebo, gwiazdy... step... natura... Proszę bardzo — myślę sobie, a któż to wszystko ogląda? Komu by to było potrzebne, gdyby nie było człowieka? Nikomu. Tylko człowiek jest zdolny ogarnąć cały wszechświat. Myśl ta nie była oczywiście nowa, ale przeszyła mnie na wskroś. Usiadłem znów przy ognisku i zamyśliłem się... Tak... tak .. (Chwila milczenia) ...Do dziś nurtują mnie te myśli — myśli o Człowieku.

Palce Gorkiego bębniły po biurku, wystukując marsz.

---

[1]) po rosyjsku: *zwiozdy* (przyp. tłum.).

— Co? Niezrozumiałe? — zwrócił się do Bunina, przestając bębnić palcami. Czuł, że jego opowiadanie nie podobało się Buninowi.

— Powinien pan o tym napisać — wymijająco odpowiedział Bunin.

— Nic z tego nie wyjdzie — głucho odezwał się Gorki. — Pan ma rację... Piszę jeszcze nieudolnie, Iwanie Aleksiejewiczu. Jak orkiestra straży pożarnej z tureckim bębnem. Możliwe też, że piszę jeszcze nie to, co trzeba... Kto wie...

DEMON

I

Gorki zaproponował mi, bym pojechał razem z nim do Szaliapina.

— Z Fiodorem znowu coś niedobrze. Wzywa mnie do siebie — powiedział przeczytawszy kartkę od Szaliapina. — Chciałby pan pojechać ze mną? Nic nie szkodzi, że się nie znacie. To się poznacie. Warto go zobaczyć. Wspaniała postać. Rosyjski heros, Waśka Busłajew. Taki się rodzi raz na sto lat...

■

Szaliapin leżał na szerokim tapczanie: ogromna postać, wśród masy różnokolorowych poduszek, w barwnym jedwabnym szlafroku, na nogach pantofle z zagiętymi czubkami. Szyję miał owiniętą czerwoną włóczkową chustką. Perski dywan z tapczanu zarzucony był na ścianę: wisiały na nim zakrzywione szable, jatagany, pistolety, przyłbice i wschodnie instrumenty muzyczne. Wszystko to nabijane było złotem, wysadzane drogimi kamieniami i masą perłową.

Szlafrok miał rozpięty — szerokie rękawy odsłaniały ciało atlety o delikatnej, różowej skórze.

Chan połowiecki Konczak przyjmuje w swoim namiocie lenników... To znowu postać z innej opery: prostacka, bezbarwna twarz z białymi rzęsami i wodnistymi oczyma. W szerokim wykroju nozdrzy jest jednak coś naprawdę z Busłajewa — jakiś rys śmiałości, coś z rozbójnika. W gniewie człowiek ten musi być niepohamowany i straszny.

Szaliapin dyszy ciężko przez nos, kaszle i od czasu do czasu próbuje tonów:

— „I-a — chry-u!... I-a — chry-u".

— Słyszysz Aleksy? — mówi chrypliwie, krzywiąc się ze złością. — Czy to jest głos? Ośli ryk! Czyż mogę z takim gardłem śpiewać na przedstawieniu? Jola! — woła żonę, której nie ma w pokoju. — Poślij kogoś do teatru, niech powie, że nie będę śpiewał... Jola! Gdzie się wszyscy podziewają? O co chodzi? Ja jeszcze nie zwariowałem! Jola!!

Nikt nie odpowiada. Dom dosłownie wymarł.

Gorki siedzi na brzeżku tapczanu z miną lekarza, który chciałby w czymś pomóc ciężko choremu, lecz nie wie w jaki sposób.

— Fiodor... ty tego... zaczekaj. Możliwe, że obejdzie się bez tego. Przede wszystkim nie denerwuj się, nie kapryś!

— Co, ja kapryszę? Cóż to — pensjonarka jestem, czy tenor? Nie słyszysz? I znowu: „I-a — chch-u".

Ale tym razem już bez „r" w środku.

Gorki zauważył ten skrót w alfabecie i uśmiechnął się pod wąsem.

— Wiesz co, przyjacielu — mówi rozkazującym tonem — daj temu pokój. Nie masz żadnego zapalenia krtani. Tyś sobie to wszystko wmówił.

— Jak to?

— Pewnie, że sobie wmówiłeś. Wczoraj byłeś przy głosie?

— No... tak — mówi Szaliapin bez przekonania.

— A dziś rano?

— Też.

— Boli cię gardło?

Chory dotknął migdałów.

— Zdaje się, że nie...

— A widzisz! Powiedz sam, gdzie mógł się podziać twój głos? Szukaj go! Ze strachu zapędziłeś go w pięty i teraz histeryzujesz. Och ty, straszydło na wróble!

Twarz Szaliapina mieni się jak przerzucane karty albumu; maluje się na niej najpierw grymas rozdrażnienia, potem obraza za to, że mu nie wierzą, potem upór, zmieszanie i nagle — rozjaśnia się uśmiechem, jak u rozkapryszonego dziecka, które matka wzięła na ręce.

Chwyta Gorkiego za szyję, zwalił go na poduszki.

— O, szatanie... To ci dopiero lekarz!

Patrzyłem zdumiony, jak te dwie znakomitości tarzają się po tapczanie jak dwaj smarkacze, okładają się pięściami i chichocą.

Gorki podniósł się cały czerwony, przygładził ręką długie włosy i zakaszlał.

— Nawet kaszleć nie potrafisz — mówi Szaliapin. — Ode mnie się ucz!

Oparł się o poduszki, nabrał w płuca z pół pokoju powietrza i wyrzucił je z siebie głośno, jak miech kowalski.

— I skąd ty wiesz, jak się obchodzić z aktorem. O ile wiem, nie byłeś przecież jeszcze antreprenerem — mówił ze zdumieniem. — Trafnie odgadłeś! Rzeczywiście ze strachu... Co tu będę ukrywał — boję się, och, jak się boję, Aleksy! Zdaje się, że nigdy w życiu jeszcze się tak nie bałem. Już drugi dzień jeść nie mogę... Przepadł mój głos. Nie myśl sobie, że udaję. Naprawdę przepadł. Próbuję oprzeć na przeponie — nie idzie; próbuję z gardła — też nie wychodzi. Choć siądź i płacz! Diabelny zawód! Z każdą rolą ta sama męka. Łatwiej już chyba kobiecie rodzić... A dziś — szczególnie. Wieczorem — wiesz chyba o tym — śpiewam po raz pierwszy „Demona". Mój benefis... A w teatrze — cała Moskwa. Czy ty to rozumiesz — Demon!

I teatralnym gestem wyciągnął rękę z półotwartą dłonią.

— Lermontow! To trudniejsze niż Mefistofeles. Mefisto — to jeszcze czło-

wiek, a ten — wolny syn przestworzy... Nie umie chodzić po ziemi — on lata! O, spójrzcie!

Podniósł się z kanapy, zerwał chustkę ze szyi; ledwie uchwytny ruch ramion i oto ujrzałem cud: na tle arabesek wschodniego dywanu pojawiła się straszna postać nie z tego świata: tragiczna twarz z szaleńczym załomem brwi, wypukłe oczy bez źrenic płoną fosforycznym światłem, długie, nie po ludzku wykręcone w łokciach ręce uniosły się nad głową jak dwa skrzydła... Wydaje się, że zaraz uniesie się i poleci...

Mara mignęła i znikła, pozostawiwszy po sobie dreszcz grozy.

Na kanapie znów siedział aktor o przeciętnej powierzchowności, w jedwabnym szlafroku, i tylko w orlich oczach tliły się jeszcze, dogasając, zielone ogniki. Na potężnym torsie drgały jeszcze rozdygotane muskuły.

— No, co? Podobny?

Oczy Gorkiego zaszły łzami, jak gdyby nagle spojrzał wprost w słońce.

— Wiesz, Fiodor, to jest... — zacisnął i uniósł pięść, nie mogąc wymówić tego najbardziej ostatecznego, strasznego słowa, jakie można powiedzieć o człowieku: „To jest — genialne!"

Szaliapin zrozumiał, co chciał powiedzieć Gorki i począł mówić szybko i z ożywieniem:

— Ja go tak pojmuję... rozumiesz... nie szatan... nie, ale coś w rodzaju Lucyfera. Widziałeś burzę w nocy? Na Kaukazie? Błyskawice i ciemność... W górach! Romantyka! Rewolucja! Straszne — i płakać się chce ze szczęścia. Dawno już o nim myślałem, jeszcze w Tyflisie... kiedy byłem młody. Od tej pory, przez tyle lat nie daje mi spokoju. Położę się spać, przymknę powieki i nagle, nie wiadomo skąd, zjawia się... Stoi w powietrzu wlepiwszy we mnie ślepia.. Cierpię na bezsenność, zażywam weronal. Wymęczył mnie... dłużej już nie mogę... Oddam go dziś i basta! Może mi to ulży.

Przymknął oczy, jak gdyby raz jeszcze od wewnątrz chciał wpatrzyć się w swego dręczyciela. Potem je otworzył i poskrobał się w potylicę, jak wiejski parobek.

— A jednak nie chce mi się go oddać... Szkoda. To tak, jakbym sam ze siebie odrywał kawał... I jest dla kogo? Dla tych próżniaków... publiczności... krytyków — na pożarcie?

I nagle rozwścieczony począł szarpać pierś.

— Bierzcie! Żryjcie!

Gorki rzucił się w jego stronę, ale się w tej chwili opanował.

— Mnie się zdaje, że przesadzasz. Publiczność cię bardzo lubi.

— Dobrze ci tak mówić. Przesadzasz! Jak ty umrzesz, po tobie zostaną książki, a po mnie co zostanie? Plotki gazeciarskie!... Awanturnik! Bogacz! I to wszystko... Nieraz ogarnia mnie nieprzemożna chęć wznieść się... choćby na księżyc... i zaśpiewać stamtąd na cały wszechświat tak, żeby aż gwiazdy płakały!

Zerwał się z kanapy z takim rozmachem ramion — że aż serce we mnie zamarło. Taki to on jest, ten rosyjski heros, Wasilij Busłajew!

— Och Aleksy! — zawołał Szaliapin z uniesieniem. — Jest tylko nas dwóch na świecie! Ty i ja!

— Co ja mam z tym wspólnego — chmurnie odpowiedział Gorki.

— Nieprawda! Nie udawaj świętoszka... Znam twoją szatańską pychę! Nie darmo wziąłem i z ciebie coś dla mego Demona. Przyjdź, zobaczysz...

Szaliapin czuł się dotknięty, że Gorki nie rozumiał i nie podzielał jego entuzjamu. Opadł znów na kanapę i przygasł. Jego bezbarwna twarz obwisła, pokryła się zmarszczkami. Milczeli obaj.

— A to kto? — spytał szeptem wskazując mnie oczyma. Siedziałem w kącie i udawałem, że przeglądam ilustrowane pismo. — Może dziennikarz?... Aha! To co innego... Nie znoszę tych gończych psów. Łżą o mnie, jak o nieboszczyku. Szaliapin to, Szaliapin tamto... Pięć tysięcy za koncert... Zranił Rubinsteina... Partię Demona transponuję o dwa tony. A publiczność wali do teatru. Rozchwytuje bilety... A dla kogo? Dla Rubinsteina?... Wielka księżna Elżbieta przysłała mi własnoręczny rysunek do Demona. Rysunek lichy, a nie wykorzystam go, to się obrazi. — Proszę cię, napisz mi dla niej jakiś uprzejmy list. Tyś pisarz — a ja sam nie potrafię.

Spojrzał na Gorkiego, ale ten szarpał wąsy z miną nie wróżącą nic dobrego.

— A zresztą, niech ją licho porwie, tę wielką księżnę!

Czując, że jego przechwałki nie podobały się Gorkiemu, Szaliapin umilkł, zapiął szlafrok, by się wcielić znów w inną postać.

Gorki oglądał broń wiszącą na ścianie.

— U ciebie to wszystko zardzewieje... Trzeba naoliwić.

Przemiana już się dokonała. Uprzejmy gospodarz z uśmiechem zapraszał drogiego gościa do stojącego obok tapczanu stolika, gdzie podano śniadanie.

— To chociaż wina spróbuj. Niezłe. *Clos de Vougeot*. Baron Stuart był łaskaw... Ty, zdaje się, lubisz burgunda? — starał się udobruchać nieprzejednanego gościa.

— Posłałem ci lożę na dziś. Dostałeś? Przyjdź koniecznie i przyprowadź przyjaciół. Wanieczkę Bunina, Andriejewa... kogo zresztą chcesz. Pan też niech przyjdzie (zapraszający gest w moją stronę). Jak zobaczę was w loży, nie będzie mi tak strasznie — sami swoi!

Na wspomnienie przedstawienia znów sposępniał. Chrząknął próbując głosu, zabeczał przez nos „Mi-a-ma". Posłuchał i widocznie był zadowolony. Powiedział miękko:

— Dziękuję ci, przyjacielu, żeś przyjechał. Wybacz, że oderwałem cię od twojej pracy, ale bardzo cię chciałem zobaczyć... Upadłem na duchu... I nie gniewaj się na mnie... głupca. Plotę wiele niepotrzebnie... Pozwól, że cię ucałuję.

Padli sobie w objęcia, obaj wzruszeni do łez.

— A więc — bunt? Rewolucja? — powiedział Gorki, ściskając dłoń Szaliapina.

— Spróbuję! Tylko nie życz mi powodzenia — jestem przesądny. Przyjdźcie w przerwie za kulisy. Czekam!

Pożegnaliśmy się.

— No, w imię Boże!

Szaliapin z rozmachem, po chłopsku przeżegnał się i opuścił na podłogę nogi we wschodnich pantoflach z zagiętymi czubkami.

W przedpokoju doszedł nas jego bas grzmiący na cały dom:

— Jola! Kąpiel gotowa? Wstaję!

II

Wielopiętrowa, wyzłocona, ogromna sala Wielkiego Teatru wydała mi się tego wieczora szczególnie wspaniała. Iskrzący żyrandol u sufitu, obwieszony kryształami i brązowe sześcioramienne świeczniki przy lożach dawały razem taką masę światła, że aż mrużyły się oczy i szumiało w uszach.

Z loży, w której siedziałem, widać było cały teatr jak na dłoni. Na dole, w przejściach parteru biegali spóźnieni widzowie, szukający swych miejsc wśród spływających jak fale ku orkiestrze krzeseł; surduty, smokingi, mundury, przedziałki, łysiny, epolety mieszały się z wspaniałymi fryzurami, koronkami, naszyjnikami, futrami i sukniami wieczorowymi z trenami lub bez. Loże parterowe olśniewały brylantami, białymi piastronami fraków, marmurem ramion kobiecych i piórami wachlarzy i kapeluszy. Modne piękności w lożach przypominały zamorskie ptaki w złotych klatkach.

Górne piętra tonęły w lśniącej mgle, a siedzący tam widzowie wyglądali jak małe kropki nabryzgane, wedle szablonu, w kilka rzędów.

Z czeluści orkiestrowej dolatywały pojedyncze dźwięki instrumentów; piszczały one, gwizdały, wrzeszczały i dokazywały jak uczniaki, zanim zasiądą na długą godzinę za pulpity.

Kwadratowa płachta kurtyny wydymała się jak żagiel w stronę widowni. Bogactwo barw, dźwięków, szum, jak w ulu, tysiącznych tłumów, powietrze przesycone zapachem perfum i ludzkim ciepłem, dźwięczące muzyką — wszystko to przyjemnie oszałamiało i wywoływało tak uroczysty nastrój — że zdawało mi się, że wraz z paltem i kaloszami oddałem na przechowanie również wszystkie swoje troski i kłopoty.

Trzeci dzwonek.

Żyrandole i świeczniki powoli wysysają z powietrza elektryczne światło. Widzowie uspokajają się. Nad orkiestrą ukazuje się czarna sylwetka mężczyzny z wyciągniętymi rękami. Zwrot głowy w lewo, ku skrzypcom, zwrot głowy na prawo, ku instrumentom dętym: wszyscy muzycy gotowi — ruch białej pałeczki, i nagle, jakby spod ziemi wybuchają dźwięki instrumentów smyczkowych, dętych i wszystkich innych.

Kurtyna idzie w górę.

Od niepamiętnych czasów we wszystkich teatrach rosyjskich i włoskich opera „Demon" rozpoczynała się mniej więcej w ten sposób: podnosiła się kurtyna i oczom widzów ukazywał się wąwóz Dariału z rwącym Terekiem. Po stronie prawej, na kamieniu, w ciemno niebieskim świetle reflektora, stał w napoleońskiej pozie piekielny Belzebub w czarnej dekoltowanej kapocie, ze skrzydłami u ramion i elektryczną lampką w kudłatej peruce. Błyskał naklejoną na rzęsach pozłótką i całą siłą płuc przeklinał nieszczęsny świat, grożąc że rozniesie go w kawałki... Po pewnej chwili na kamieniu z lewej strony zjawiał się w jasnym świetle reflektora Anioł, podobny do białego motyla. Po krótkiej wymianie zdań zawstydzony Belzebub miotając się konwulsyjnie zapadał się w piekło, pozostawiając po sobie obłoczek dymu.

Na tym kończyła się pierwsza odsłona opery „Demon".

Tego wieczoru, 16 grudnia 1904 roku, wszystko było inaczej. Kurtyna poszła w górę, ale poza nią nie ujrzeli widzowie ani wąwozu, ani Tereku, ani Belzebuba, ani reflektorów. Na scenie kłębił się liliowy półmrok, poprzez który przezierały, to znów znikały, złomy skalne, bryły lodowca i szkielety powalonych piorunem drzew. Dzika, straszna pustynia. Na czarnym niebie zębate gwiazdy, a wśród nich krwawy miecz komety.

Z dołu, z przepaści dochodzi zawodzenie męskich głosów: to buntownicze duchy, strącone w otchłań przez niebieskiego Despotę, wzywają pomsty.

I jakby w odpowiedzi na ich wezwanie na skale zjawia się Demon. Nie jest podobny do Belzebuba, ale jeszcze mniej do człowieka. Fantastyczna zjawa z Apokalipsy o płonącym uniesieniem obliczu archanioła i gorejących oczach. Czarne jak smoła włosy, szaleńczo wygięte brwi i powiewne jak mgła szaty podkreślają jeszcze bardziej jego podobieństwo do „Demona" Wróbla. Na wpół leży na skale, rozpostarty na niej jak orzeł, który spadł z nieba: jedną ręką kurczowo trzyma się skały, drugą gestem rozpaczy zarzucił za głowę. Wzywa na pomoc druhów, chciwie wsłuchując się w ich głosy. Lecz zbuntowane duchy nie mają dość mocy, by wyrwać się z otchłani, ich głosy słabną coraz bardziej, zgłuszone tryumfalną pieśnią aniołów.

Demon kanciastym ruchem wyciąga ku niebiosom żylastą rękę.

Przeklęty świat!

Metaliczne brzmienie jego głosu napełnia cały wszechświat. Co go obchodzi ziemia i ludzie! Tam, wysoko, w twierdzy niebieskiej zasiada jego wróg, okrutny Despota, zawiesiwszy na niebie krwawy miecz komety.

Rozmachem nieistniejących skrzydeł — chodzić on nie umie — przenosi się Demon na drugą skałę i podnosi się tam na całą wysokość — potężny, skrzydlaty bojownik, wódz niebieskich rewolucyj.

Tyranie! Żądasz posłuszeństwa
A nie miłości...

Na piersi jego lśni pancerz bojowy, w ręce ma miecz ognisty. Gotów jest raz jeszcze stoczyć bój z niebiosami i ze spokojem oczekuje godnego przeciwnika. Lecz zamiast groźnego arcystratega staje przed nim zniewieściały aniołek w randze cherubina, który ośmiela się mu grozić:

Milcz... niewolniku!...

Demon unosi się na skrzydłach (widzi się je wyraźnie, choć ich nie ma), wyciąga drapieżnie szyję. Jeszcze chwila, a rzuci się i rozerwie w strzępy tego żałosnego eunucha...

Przerażony Anioł chowa się wśród skał. Demon czeka na odpowiedź — na pioruny i błyskawice. Ale niebiosa milczą głucho, wyzwanie nie zostało przyjęte. Pod Demonem uginają się kolana. Powoli osuwa się na kamień. Chmury przesłaniają jego zmalałą nagle postać.

Równocześnie z finałową kodą orkiestry opada kurtyna.

*

Niewidzialne nici łączące widownię ze sceną zostały nagle zerwane. Widzowie ocknęli się, poczęli się ruszać, rozmawiać, hałasować. Oklaski na galerii, sykanie w lożach, na parterze konsternacja. W sąsiedniej loży prasowej głośna rozmowa. Krytyk teatralny Kaszkin jest oburzony.

— Brakuje tylko, żeby Demon zaczął rozrzucać ulotki ...precz z absolutyzmem! I dlaczego on jest w łachmanach?

— Obdartusy teraz w modzie — odpowiada dziennikarz podobny do żurawia w binoklach.

Siedzący obok mnie Bunin kiwa głową.

— Oj, będzie leżał dziś Fiodor! Trzeba zupełnie oszaleć, żeby grać te dekadenckie brednie...

Leonid Andriejew odrzuca w tył długie włosy — tak jest bardziej podobny do Demona.

— Obawiam się Wanieczka, że pan nigdy nie napisze nic genialnego... A jak się tobie podoba, Aleksiejuszka?

Gorki milczy. Twarz jego ma wyraz surowy. On ciągle jeszcze jest na scenie. Buntuje się razem z Demonem.

Zamiast niego odzywa się Skitalec:

— Ale też ma głosik nasz Fiodor Iwanowicz! Istna trąba jerychońska!

*

Z początkiem drugiej odsłony publiczność się uspokoiła. Nareszcie poczuła, że jest na prawdziwej operze. W muzyce — wesoła pieśń żeńskiego chóru; na scenie — Gruzinki, jak z maskarady, ze sztucznymi dzbanami na lewym ramieniu. Ustawiwszy się w dwa szeregi nie odrywają oczu od dyrygenta. Rozlewne trele — ze schodów zamkowych schodzi przysadzista Tamara

w asyście młodziutkiej niani, która trzęsie siwą peruką i zgina kolana, żeby wyglądać na staruchę.

„Wampuka" w tym czasie nie była jeszcze napisana. Stuletnie szablony uważane są ciągle za sztukę. Publiczność życzliwie oklaskuje struny głosowe Salinej, grającej Tamarę.

I nagle w ten błogostan operowy wdziera się Demon — dziki, rozszalały, dopiero co walczący z huraganem.

W teatrze na nowo zdumienie — znów nie jest tak, jak być powinno. Demon winien zakochać się od pierwszego wejrzenia w Tamarze, a tymczasem ten ma zupełnie inne zamiary: uwieść, zgubić tę anielicę, na przekór chroniącym ją niebiosom.

Drapieżnym spojrzeniem, poprzez ramię, obejmuje z baszty swoją ofiarę.

...Nie oddam cię innemu.

Śpiewa jej o miłości, obiecuje jej podniebne królestwo, z góry wiedząc, że nie dotrzyma obietnic; ale taka jest moc przekonywająca jego głosu i on sam tak jest piękny, że nie tylko pełna ufności Tamara, ale i cała, wrogo usposobiona widownia stopniowo ulega jego czarowi.

Do oklasków galerii dołącza się parter.

— A jednak Fiodor ma słuszność — mówi pojednawczo Bunin. — U Lermontowa jest i taki wariant.

— Moim zdaniem lermontowski Demon podobny jest — z przeproszeniem — do porucznika gwardii Pieczorina — protestuje Gorki. — Szaliapin ujmuje rzecz głębiej...

Wystarczyło, że Demon zstąpił z podobłocznych wysokości na grzeszną ziemię, by wszystkie drzemiące w nim od wieków złe i ciemne siły znów go opętały.

Jako książę ciemności uniósł się nad łożem szczęśliwego rywala, pięknego Sinodala.

Z samego dna nocy świecą jego fosforyczne źrenice, i słychać złowieszczy głos, wymawiający słowa przysięgi:

...godziny płyną... płyną...
Noc — nieszczęściem
brzemienna...

Całą grozę nocnej zbrodni zmieścił Szaliapin w tym chropawym słowie: „brze-mien-na". Po teatrze przebiegł dreszcz.

Władczym ruchem ramienia rzuca na ziemię nieszczęsnego księcia.

Niezależnie od tego, jaki tenor śpiewał partię Sinodala — zły czy dobry — miał on zawsze murowane powodzenie. Tym jednak razem nawet znakomity

Sobinow wywoływany był przez publiczność jedynie z uprzejmości. Na ustach wszystkich było imię Szaliapina.

— Wiesz, Fiedia, najlepiej byś zrobił, gdybyś sam jeden śpiewał całą operę — powiedział Sobinow kierując się do garderoby.

— Nie martw się Lonia... starczy sławy dla nas obu — odpowiedział Szaliapin wychodząc przed wywołującą go publiczność.

*

Miłość zakradała się podstępnie do serca surowego mieszkańca niebios: najpierw przybrała postać uczucia skruchy — kiedy Demon ujrzał trupa Sinodala, potem — współczucia dla nieszczęśliwej Tamary, pragnienia, by ją pocieszyć w bólu i zesłać złote sny na jej jedwabiste rzęsy.

Odpowiednio zmieniał się też szaliapinowski obraz Demona: w orlich oczach zgasły nieziemskie światła, opadły niewidzialne skrzydła, szorstkie ruchy stały się bardziej plastyczne, w metalicznym głosie odezwały się ciepłe tony.

Z jaką tkliwością śpiewał on nad wezgłowiem śpiącej Tamary kołysankę „Na powietrznym oceanie"!

Sala słuchała wstrzymując dech w piersiach. Tylko krytycy w sąsiedniej loży nie chcieli jeszcze skapitulować.

— Zobaczymy, jak on weźmie górne „dis" w „Królowej świata".

Lekko, na swobodnym oddechu wzniósł się głos Szaliapina na niedostępną dla basa wysokość i rozwinął się na niej z taką mocą i rozmachem, że cały ogrom napełniającego teatr powietrza drgnął pod jego naporem, zakołysał się, zachwiał jak od uderzenia wielotonowego dzwonu, wywołując nerwowe dreszcze u słuchaczy.

Szaliapin pokazał, jak potrafi śpiewać.

Recenzenci prasowi wzruszali ramionami.

— Sztuka magiczna — powiedział ten, co to był podobny do żurawia w binoklach.

*

W antrakcie przed trzecim aktem odbyła się uroczystość benefisowa.

Moskwa zasypała Szaliapina prezentami, adresami, gratulacjami, obśliniła pocałunkami. Scena teatru zamieniła się w kwieciarnię. Widzom popuchły dłonie od niekończących się oklasków.

Wybraliśmy się wszyscy z naszej loży — Gorki, Bunin, Andriejew, Skitalec i kilka dam — za kulisy, by złożyć Szaliapinowi gratulacje.

W garderobie jego ciasno było od wielbicieli i wielbicielek.

Ogromny, czarny, cały umalowany Szaliapin wyglądał z bliska strasznie. Goście patrzyli na niego ciekawie, nie śmiejąc podejść bliżej. A on wodził wskazującym palcem po twarzy, poprawiając rozmazaną pocałunkami szminkę.

Wracając zbłądziłem wśród dekoracji i wpadłem nagle w krainę czarów. Kamienny zamek Gudala raptem w moich oczach rozpadł się na części, baszta uniosła się w górę. Biesiadny stół zastawiony dzbanami zapadł się pod ziemię.

Uskoczyłem w bok od przepaści, lecz tu chyhało na mnie drugie, równie nieoczekiwane niebezpieczeństwo. Na głowę zwalił mi się górski grzbiet z wąwozami i wodospadem. Spod grzbietu wyłonił się zwinny karzełek w czarnym berecie. Zadarłszy w górę spiczastą bródkę krzyknął do kogoś, kto znajdował się w niebie:

— Wasia... dawaj teraz księżyc!

Z nieba opuścił się dziwaczny przedmiot podobny do ogromnego oberwanego ucha.

— Nie ten. Dawaj numer siódmy. Pełnię!

Zamiast oberwanego ucha opuściło się białe sito, w którego wnętrzu paliła się żarówka.

— Nakryj go obłokiem.

Skończywszy urządzać wszechświat karzełek dostrzegł mnie.

— A pan tu czego szuka? Obcym wstęp wzbroniony!

Sam to już dobrze rozumiałem. Rzuciłem się w lewo i wpadłem w sznurową siatkę, na której nalepione były drzewa. Rzuciłem się w prawo — naprzeciw mnie wypełzła ściana z płócienną bramą.

Wleciałem w bramę i wpadłem na anioła z obfitym biustem. Odrzuciwszy lniane kędziory anioł płukał gardło. Garderobiana w białym czepku trzymała przed nim porcelanową spluwaczkę.

W ciemnym kącie, oparty o ścianę, stał Sinodal.

Wziąłem go za Sobinowa i ukłoniłem mu się grzecznie.

— Przepraszam, może mi pan powie, którędy mogę wyjść na widownię.

Okazało się, że nie był to Sobinow, ale manekin ubrany i ucharakteryzowany na Sinodala.

Czułem, że mi się wszystko miesza w głowie. Z trudem odnalazłem swoją lożę. W niej, chwała Bogu, wszystko było bez zmian.

*

Księżyc nr 7 smętnie, jak w jesieni, oświecał perspektywę dalekich gór, aleję stożkowatych topoli o pożółkłych liściach, niedostępne mury klasztoru i siedzącą przed nimi na kamieniu postać Demona w czarnym płaszczu, na podobieństwo księcia Hamleta.

Jakże zmęczona jest jego twarz! W oczach ból człowieczy, głowa opuszczona, słabnące ręce oplotły zgięte kolano: uosobienie smutku i zadumy. Ponad nim, w wysokiej baszcie, pali się światło w oknie Tamary.

Wejść czy nie? Czy pozostać na zawsze samotnym buntownikiem nienawidzącym Despotę, czy upokorzyć się, by skruchą i miłością zasłużyć na przebaczenie? Dusza jego szarpie się w rozterce. Zwątpienie odbiera siły dumnemu duchowi. W głosie — z trudem wstrzymywany szloch.

I ból w tej zadawnionej ranie
Nagle poruszył się jak gad...

I widać, widać rzeczywiście, jak piersią Demona wstrząsa niedobry ból...
Szekspirowi nawet się nie śniło o takim Hamlecie.
Publiczność domagała się powtórzenia całego aktu. Rzecz niesłychana w dziejach teatru: bisować cały akt!
Najuporczywiej domagała się tego nasza loża.
Szaliapin spojrzał w naszą stronę i zgodził się.

■

Nie potrafiłem już śledzić akcji na scenie. Resztkami sił starałem się stłumić łzy podchodzące do gardła.
Na scenie rozgrywała się ogólnoludzka tragedia: Demon zrezygnował z buntu. Wyciąga ku niebu ręce gestem prośby, nadziei, pokory.

Ja pragnę z niebem się pogodzić
I kochać chcę, i chcę się modlić!

Dlaczego on to robi? Dlaczego? Despoci ziemscy ani niebiescy nie znają litości! Zatrzymaj się!
Ale Demon nie słyszy moich przestróg. W strofach lermontowskiej „przysięgi" wznosi się coraz wyżej i wyżej ku rajskiej twierdzy — bez skrzydeł, bezbronny, zaślepiony miłością.
Raj jest już tak blisko, słychać już pienia aniołów, już chyli się w objęcia Demona omdlewająca Tamara.

O, chwilo szczęścia, odrodzenia!

Za chwilę niebo złączy się z ziemią. Wtem nagle — głuchy warkot bębna. Ciemność... katastrofa... Rozsuwają się ściany celi i zamiast raju — złowieszczo-tryumfujący Anioł z trupem Sinodala na rękach (ten sam manekin, z którym „rozmawiałem" za kulisami). Błyskawica, piorun. I Demon znów strącony zostaje na ziemię...
Teraz nie przypomina on w niczym upadłego, walczącego z Bogiem archanioła. Szerokie poły czarnego płaszcza wichrem ogarniają jego ciało. I z nich, jak z czarnego płomienia, wyłania się jakaś obca postać. Zamiast Demona — kościsty Mefisto wykrzywia do widzów pergaminową twarz. Ochrypłym głosem kracze jak kruk:

Prze-klęty świat!...

■

Tego, co się działo w teatrze po opadnięciu kurtyny, nie można nazwać inaczej niż zbiorowym szaleństwem. Jeszcze przy wyjściu dochodziły mnie krzyki, ryk i tupanie.

Umówiliśmy się, że spotkamy się przed teatrem. Pierwszy przyszedł Gorki. Stał pod kolumną okrytą szronem, bez kapelusza, w rozpiętym płaszczu.

— Pan się przeziębi, Aleksy Nikołajewicz!

— Tak... tak.... nadzwyczajne... — mruczał, nie rozumiejąc zupełnie, co się do niego mówi.

Podszedł do nas Skitalec.

— Nasi wszyscy poszli już do restauracji. Szaliapin zamówił osobny gabinet. Chodźmy!

W świecie dokonało się straszliwe przestępstwo. Podstępnie zabito wielkiego buntownika... umarła wolność... Czyż można po takim nieszczęściu iść do restauracji — jeść, pić, śmiać się? Czy warto w ogóle — po tym wszystkim — żyć?

Przydały się długie kilometry Sokolnickiego parku, niezliczona ilość gwiazd i mocny grudniowy mróz — bym wreszcie przyszedł do siebie i stał się znów normalnym człowiekiem.

III

Szaliapinowski „bunt" nie starczył na długo. Po pięciu przedstawieniach skreślił operę „Demon" ze swego repertuaru.

— Trudny bardzo. Boję się zerwać głos...

Chodziło jednak nie tylko o głos. Po upadku powstania moskiewskiego rewolucja została stłumiona. Stało się rzeczą niebezpieczną grać na scenie cesarskiego teatru rewolucjonistę, choćby tylko niebieskiego. Szaliapin nie grzeszył nadmiarem cywilnej odwagi. Nie było już przy nim Gorkiego. Nowi przyjaciele radzili mu porzucić sztukę „tendencyjną", a zarazem i Rosję. Jego miejsce — w Paryżu, Londynie, w Ameryce — tam czeka go sława i bogactwa!

Szaliapin bez trudu dał się złapać na taką przynętę.

IV

Po osiemnastu latach Szaliapin znów przypomniał sobie o „Demonie" i wznowił operę w dniu swego jubileuszu. Były to już czasy radzieckie, kiedy idee rewolucyjne znowu poczęły rozbrzmiewać ze sceny. Ale przez ten czas dużo się w Rosji zmieniło. Publiczność teatralna miała inne wymagania, niż przed rewolucją. I Szaliapin nie był już ten sam, co w młodości. Nie pozostało ni śladu z jego zapału dla rewolucji; duchem należał już do burżuazyjnej Europy.

Sztuka nie znosi fałszu. Nie uszło to na sucho nawet takiemu wielkiemu talentowi, jak Szaliapin.

Przedstawienie „Demona" było martwe i nie miało powodzenia.

Jak przed osiemnastu laty, zaprosił Szaliapin przyjaciół do restauracji po przedstawieniu, by święcili razem z nim jego tryumf.

Szedłem na to spotkanie z ciężkim sercem; kłamać nie było warto — Szaliapin i tak nie da się oszukać; mówić prawdę też nie ma sensu — co minęło, nie powróci. Za kulisami, przed drzwiami garderoby Szaliapina, stało w niezdecydowanej pozie kilkoro krewnych i paru przyjaciół. Nie wszyscy, którzy obiecali, przyszli. Ujrzawszy mnie, ucieszyli się:

— Niech pan idzie do Fiodora Iwanowicza! On czeka na pana! — zapewniał mnie Isaj Dworiszczyn, ulubieniec Szaliapina. Nie trudno było przejrzeć jego grę: po fiasku przedstawienia nikt nie miał odwagi nawinąć się Szaliapinowi przed oczy. Dobrze znano jego wściekły charakter. Posłano więc mnie na rzeź.

Nie miałem wiele do stracenia, więc odważnie wszedłem do klatki rozwścieczonego lwa...

Szaliapin, jeszcze w kostiumie i ucharakteryzowany na Demona, siedział przed lustrem w na pół ciemnym pokoju. Oparłszy łokcie o stolik i ścisnąwszy dłońmi skronie uważnie wpatrywał się w odbicie Demona w lustrze.

— *Addio... addio, amico mio* — szeptał, płacząc. Łzy kryształowymi kulkami toczyły się po tłustej szmince.

Ujrzawszy mnie w bocznym skrzydle zwierciadła zerwał się, zdarł z głowy czarną perukę i z całej siły cisnął ją w lustro.

— Do diabła! — wrzasnął, rozdeptując na podłodze okruchy szkła.

W ten sposób znikł na zawsze z powierzchni ziemi szaliapinowski Demon, wódz rewolucji niebieskiej.

Szaliapin nigdy już nie powrócił do tej najlepszej ze swoich ról.

Przełożyła *Zofia Marynowicz*

STANISŁAWSKI

I

W trzecim akcie sztuki Ibsena „Wróg ludu" jest zdanie: „Nie, doktor Sztokman nie ma racji. „Goniec Ludowy" też tak twierdzi".

Zdanie to zapoczątkowało moją znajomość z M. F. Andriejewą.

Była to jej replika. Po tej replice ja miałem upuścić na podłogę stojący na scenie fałszywy kandelabr. Jednocześnie za kulisami asystent reżysera rzucał na podłogę worek ze szkłem. Widzom na sali wydawało się, że kandelabr rzeczywiście jest szklany i że stłukł się naprawdę.

To była cała moja rola. Reżyser A. Sanin zapewniał mię — przypuszczalnie w celach pedagogicznych — że jest to najciekawsza rola w całej sztuce W teatrze uważano go za specjalistę od entuzjazmu dla masowych scen. Miał twarz paralityka — jedną brew wyżej, drugą niżej. O wszystkim mówił z patosem.

— Niech pan przeżywa kandelabr! — pouczał mnie, gestykulując jak magik. — Pan jest marynarzem... Nie umie pan obchodzić się z kruchymi przedmiotami. Stłukł pan kandelabr i przeląkł się pan. Zwolnienie z pracy... Wy-

rzuty żony... Płacz głodnych dzieci... Niezwykle ciekawa rola!... Proszę uważnie słuchać repliki Andriejewej.

Lecz i bez jego upomnień za każdym razem z wielkim wzruszeniem czekałem wyjścia Andriejewej na scenę — była ona bardzo piękna.

Naszej znajomości nie stanęła na przeszkodzie różnica stanowisk: Andriejewa — jedna z czołowych aktorek teatru, a ja — jedynie niepozorny statysta, czy, jak nazywano nas z grzeczności, współpracownik.

W 1901 roku Teatr Artystyczny przeżywał swój okres pierwszej wiosny, kiedy rozkwitają kwiaty, lecz nie ma jeszcze owoców.

Teatr nasz uważał się za „Stowarzyszenie równych sobie w imię sztuki" i miał nazwę „Dostępny dla wszystkich". W teatrze tym nie było podziału na bogatych i na biednych, ani na notorycznie utalentowanych lub beznadziejnie pozbawionych talentu. Milioner Morozow naprawiał przewody elektryczne, a maszynista Titow dyskutował o inscenizacji sztuk. Nieznany dziś statysta mógł stać się nazajutrz sławnym aktorem. Próbowano obsadzać statystami odpowiedzialne role, a wykonawcy odpowiedzialnych ról brali udział w scenach masowych obok statystów. Podczas przerw przychodził do nas do garderoby W. I. Niemirowicz-Danczenko, opowiadał nam dzieje „naszego" teatru i mówił o jego zadaniach. Ogólnie poważana aktorka Samarowa przyszywała nam guziki do kostiumów. Do charakteryzacji używaliśmy szminek w tym samym gatunku, co Olga Knipper, a z Moskwinem mieliśmy wspólny zapas anegdot. Wymagano od nas, żebyśmy się czuli członkami jednej zwartej rodziny — braćmi i siostrami w imię sztuki. Flirty i romanse piętnowano jako hańbę rodziny. Aktorkom nie wolno było przychodzić do teatru w kapeluszu. Ubrane były skromnie jak guwernantki, a aktorzy schludnie jak urzędnicy — żadnych luksusów! Artem przychodził na repetycje, jak do domu — w uniformie nauczycielskim (uczył w gimnazjum kaligrafii). Stanisławski nie golił wąsów, by nie wyglądać na aktora. Podawano go za wzór: dżentelmen bez skazy, przykładny ojciec rodziny, asceta — nie pił, nie palił nawet.

Młodzież nieżonata oczywiście popijała czasem, lecz ukradkiem i tylko po to, by prowadzić przy tym rozmowy o sztuce; młode aktorki miały oczywiście romanse i flirty, lecz potajemnie i poza granicami sztuki; do teatru przychodziły jak skruszone Magdaleny.

Przedstawienie nie było widowiskiem, lecz jakby nabożeństwem. Entuzjazm zastępował dyscyplinę. Spóźnienie się na próbę uważane było za przestępstwo, a nieobecność na przedstawieniu — za zbrodnię.

Duszą, sumieniem, sercem i przywódcą teatru był Stanisławski; Niemirowicza-Danczenkę wielbiono za rozum, talent organizacyjny, wykształcenie i za to, że był pisarzem. Ta ostatnia okoliczność szczególnie imponowała Stanisławskiemu, który w sprawach literackich zawsze ustępował swemu współpracownikowi.

Stanisławskiego w teatrze kochano, obawiano się go, uwielbiano, uważano za troszkę zwariowanego, żartowano sobie z niego, naśladowano jego śmiesznostki, nazywano między sobą „Kostia", ale nikt nigdy nie ośmielił się powie-

dzieć mu impertynencji lub pozwolić sobie z nim na poufałość. Był wyższy od wszystkich — w każdym znaczeniu tego słowa.

Zewnętrznie — kiedy nie miał wąsów — przypominał amerykańskiego pastora. Mówił zacinając się i pochrząkując, robiąc pauzy w nieoczekiwanych miejscach. Galanteria jego nadawała się do francuskiego melodramatu. Jego roztargnienie było tematem wielu anegdot.

Kiedy był z czegoś niezadowolony, rozciągał swe grube wargi i przymrużał oczy, robiąc uprzejmą minę. Kiedy się gniewał — stukał dwoma palcami w stół:

— Źle... Bardzo źle... Zupełnie do niczego! — męczył aktora, któremu nie wychodziła rola.

Praca reżysera w jego rozumieniu była to niekończąca się próba. Przedstawienie było dla niego przykrą koniecznością, środkiem zdobycia pieniędzy na dalsze próby — ustępstwem wobec aktorów, którzy, niestety, nie mogą obejść się bez publiczności. (Sam zresztą był aktorem).

Nie był zadowolony z żadnej ze swoich inscenizacji — wszystkie wydawały mu się niewykończone. Opracowanie sztuki trwało u niego przeciętnie około roku. Nad „Hamletem" pracował razem z Craigiem cztery lata i niechętnie zgodził się na jego wystawienie: uważał, że należałoby nad nim jeszcze popracować.

Próbę zaczynał tak, jak dyrygent rozpoczyna symfonię: chwila ciszy... ogólne skupienie... rozluźnienie mięśni... zaczynamy. Wszystko idzie dobrze. Stanisławski wysuwa wargi, uśmiecha się raz szeroko, to znowu tylko z lekka. Wystukuje tempo ołówkiem. Ktoś sfałszował... Lekkie potrącenie dzwonka... Stanisławski zdejmuje binokle i wsuwa je do bocznej kieszeni marynarki. Zbliża się do sceny.

— Olga Leonardowa, pani gra dla publiczności. Proszę grać z myślą o partnerze... Proszę spróbował samymi tylko gestami, bez słów... Tak... A teraz — swoimi słowami... Tak — dobrze... Teraz poproszę tekst sztuki... Hm!... Hm!... Jeszcze raz cała scena od początku!

Niekiedy przymykał oczy i tylko słuchał.

— Iwan Michajłowicz, proszę nie klepać językiem — płynnie!... Wasilij Iwanowicz, proszę nie ciągnąć dźwięku, to nie jest opera. Tak... tak, głośniej... proszę wstrzymać oddech... tu jest pauza... Zazdrość... łzy... Nie widzę łez! (Oczy ma zamknięte). Jeszcze raz wszystko od początku!

Zapominał o czasie, mógł próbować, objaśniać bez końca. Aktorzy upadali ze znużenia, lecz nie mieli odwagi powiedzieć mu o tym. Namawiali woźnego teatru, by przyszedł do sali i oznajmił:

— Zaraz zacznie się schodzić publiczność na przedstawienie.

Stanisławski ciągnął aktorów do swego gabinetu i tam próba trwała do późnej nocy. Rano znajdowano go w gabinecie na kanapce, przykrytego płaszczem i mocno śpiącego.

Złośliwi nazywali go pogromcą zwierząt. Była to nieprawda.

„Ciężko z nim, ale bez niego zupełnie niemożliwie" — mówiono w teatrze.

Czasem doprowadzał aktora do kresu sił, do ataku histerycznego, do łez, żądając maksymalnej pełni wyrazu.

— Nie wierzę... nie tak... jeszcze za mało! — powtarzał, twardo stukając dwoma palcami.

Aktor Pawłow grał rozwścieczonego Purgona w „Chorym z urojenia". Pomimo największych starań nie mógł dogodzić reżyserowi. Czepianiem się i obraźliwymi uwagami Stanisławski doprowadził go do wściekłości.

— Niech pan przestanie znęcać się nade mną! — wrzasnął aktor wybiegając ze sceny.

— Teraz jest dobrze... Tak właśnie trzeba grać! — krzyknął za nim z uśmiechem Stanisławski.

Na próbach „Juliusza Cezara" długo męczono się z inscenizacją burzy. Stanisławski dla treningu zwołał na próbę wszystkich biorących udział w przedstawieniu i kazał im „bać się burzy". Jedni robili to z talentem, inni źle; strażak w kasku przy kranie nie robił nic, — stał, jak zwykle, nieruchomy jak posąg.

— Znakomicie! — zawołał Stanisławski. — Najlepiej ze wszystkich! Właśnie tak powinien się zachować centurion rzymski podczas burzy... Dziękuję panu... Fiodor Iwanowicz.

Strażak nazywał się Paweł Nikiforowicz.

Wyobraźnia reżyserska Stanisławskiego nie miała granic: na dziesięć pomysłów osiem cofał sam, dziewiąty — zgodnie z radą Niemirowicza-Danczenki, dopiero dziesiąty zostawiał.

W „Dzieciach słońca" odgrodził na scenie stajnię (w sztuce nie ma o tym ani słowa). W stajni tej postawił żywego konia i zarządził, by odganiał ogonem bąki. Chciał pokazać na scenie upalny dzień w prowincjonalnym mieście. Koń opędzał się muchom niewyraźnie. Stanisławski wszedł na scenę i pokazał, jak powinien utalentowany koń machać ogonem w upalny letni dzień.

Asystent reżysera był w rozpaczy: w żaden sposób nie mógł zmusić konia do machania ogonem tak, jak tego chciał Stanisławski. Dopomógł mu w tym A. Stachowicz — adiutant wielkiego księcia Sergiusza — przyjaciel i wielbiciel teatru. Nauczył się na poczekaniu buczeć jak trzmiel.

Stanisławski był zachwycony osiągniętym rezultatem: ogon konia pracował jak wahadło. Na scenie odczuwało się upał co najmniej trzydziestostopniowy.

— Dziękuję... dziękuję wam, panowie...

Skrzyżowawszy ręce na piersiach Stanisławski kłaniał się w pas Stachowiczowi i koniowi.

— Pan nic nie ma przeciwko... koniowi — uprzejmie zwrócił się do autora, który przypadkiem znajdował się na próbie.

— A niech będzie nawet żyrafa... Byleby nie przeszkadzała! — ponuro odpowiedział Gorki.

Stanisławski podrapał się w brodę, przeszedł się po korytarzu i wróciwszy

do sali kazał skasować konia razem ze stajnią i buczeniem bąka-Stachowicza. Było widoczne, że robi to z wielką niechęcią.

Z Gorkim nie był w tym czasie w bliskich stosunkach. Zaprzyjaźnili się później — na Capri. Pisarzowi Gorkiemu bliższy był pisarz Niemirowicz-Danczenko. Teatrem jako sztuką interesował się Gorkij mniej niż literaturą.

W czasie gościnnych występów teatru w Petersburgu w r. 1901 dostałem porządne lanie od Kozaków podczas demonstracji przed soborem kazańskim. Przyleciałem do teatru i wzburzony urządziłem za kulisami coś w rodzaju wiecu, na którym kategorycznie żądałem niezwłocznego obalenia caratu.

Tego dnia przedstawienie miało się odbyć w cesarskim teatrze Michajłowskim; miał przybyć car wraz ze dworem.

Po tym przemówieniu M. F. Andriejewa wzięła mnie za rękę i zaprowadziła za kulisy, do ciemnego zakątka.

— Dureń z pana! — rzekła krótko, lecz przekonywająco. — Co pan tu wyprawia: dokoła pełno szpiclów. Chodźmy, ucharakteryzuję pana, bo inaczej aresztują pana przed wyjściem.

Odtąd zaczęła się moja przyjaźń z Andriejewą.

Niekiedy ogarniało Stanisławskiego jakieś zniechęcenie twórcze: przestawali mu się podobać aktorzy, jeszcze poprzedniego dnia ulubieni, wybrana przez niego samego sztuka i dekoracje: scena wydawała mu się ciasna, oświetlenie skąpe, robotnicy — niezręczni. Wszystko było nie takie, jak trzeba. Stawał się drażliwy i niesprawiedliwy.

I wtedy zaczynało się dziać coś, co nazywaliśmy za kulisami wieżą Babel. Pomysły, jeden gorszy od drugiego, spiętrzały się na scenie, inscenizatorom dawano niewykonalne technicznie zadania, przerażeni aktorzy i aktorki miotali się obok rampy, nie rozumiejąc, czego się od nich żąda

— Co robicie? Jaką sztukę gracie? — krzyczał Stanisławski z ciemnej czeluści widowni. — To... to... diabli wiedzą, co się tu dzieje!... Ja nie mogę... pracować... w tym domu wariatów!

Zmordowawszy siebie i trupę, Stanisławski uciekał z teatru na kilka dni.

Za biurkiem reżysera, w przejściu między ósmym a dziewiątym rzędem foteli, zjawiał się Niemirowicz-Danczenko. Głaszcząc ministerskim gestem swe gęste bokobrody, uspokajał aktorów, dawał potrzebne wskazówki, i próba szła jak po maśle.

Po kryzysie Stanisławski wracał do teatru — świeży i wesoły, znowu dżentelmen i zawsze z jakimś nowym pomysłem reżyserskim.

Najsurowiej odnosił się do samego siebie. Każda nowa rola była dla niego męczarnią. Nie grał nigdy po to, by odnieść sukces u publiczności. W każdej roli stawiał sobie nowe zadania. Reżyseria w stosunku do samego siebie była bardzo trudna. Chciwie słuchał uwag postronnych osób. Pomimo wielkiej ambicji nie obrażał się, kiedy go ktoś ganił.

Razem z żoną swoją Liliną długo pracował nad „Prowincjuszką" Turgieniewa, gdzie grał hrabiego Lubina. Na próbie generalnej obecny był Niemirowicz-Danczenko.

— Więc... jak? — zapytał Stanisławski głosem drżącym z niepokoju.

Niemirowicz-Danczenko podrapał się w brodę i długo wpatrywał się w sufit.

— Prawie genialne.

Stanisławski aż przymknął oczy z zadowolenia.

— Tylko jedna rzecz... — mówił dalej Niemirowicz-Danczenko, mrużąc oczy. — A zresztą... nie warto... to drobiazg.

— Nie, proszę, bardzo proszę!

— Pan może zauważył, Konstantin Siergiejewicz, że Turgieniew zatytułował swoją sztukę „Prowincjuszka"? Jak pan sądzi, co on chciał przez to powiedzieć?

Po dziesięciominutowej analizie z przedstawienia pozostały gruzy. I sztukę nieprawidłowo zrozumiano, i role zagrano nie tak, jak trzeba.

— O, widzisz, Marusia, — rzekł Stanisławski do żony. — Zawsze ci mówiłem, że kiepscy z nas aktorzy.

— Ach, Kostia, nigdy mi tego nie mówiłeś!

II

Wiosna Teatru Artystycznego skończyła się po pierwszych gościnnych występach w Petersburgu, które przyniosły teatrowi ogólne uznanie. Nadeszła pora dojrzewania owoców i okres zbiorów. Z każdym rokiem wzrastały zewnętrzne sukcesy teatru; z każdym rokiem wysychały jego soki wewnętrzne. Burżuazja wyciągnęła do niego swe ręce. Umarł Czechow. Oddalił się od teatru Gorki. Scenę zapełnili Czirikow, Surguczew, Jarcew. Ibsen nie miał powodzenia. Teatr znalazł się w ślepej uliczce.

Patrząc na posępne morze fińskie, Stanisławski oddawał się w samotności smętnym rozmyślaniom. Marzyły mu się nowe, nieodkryte tereny sztuki. Był Kolumbem bez marynarzy. Teatr umacniał się na zdobytych pozycjach. Stanisławski porywał go ku nowym niebezpieczeństwom. Współpracownicy przestali go rozumieć. Na zapowiedziany przez niego wieczór eksperymentalny z całej trupy przyszli tylko trzej bliscy przyjaciele.

W ciągu piętnastu lat wypróbował on wszystkie możliwości teatru, jakie znane były przed nim i jakie sam stworzył. Od naturalizmu meiningeńczyków przechodził do mistyki Maeterlincka, od liryki Czechowa do „Włóczęgów" Gorkiego, od szuflad Craiga do malarskości Dobużyńskiego, od symboliki Hauptmanna do konkretności Ostrowskiego, od buddyjskiej „prany" do podręcznika psychologii Ribota, aż wreszcie zatrzymał się — na zawsze — przy realizmie.

W 1911 roku spotkał się na Capri z Gorkim.

Razem przyglądali się przedstawieniom ulicznym wędrownej trupy *pulcinello* — ostatniego echa *commedia dell'arte*.

Stanisławski od razu wpadł na pomysł teatru improwizacji. Gorkij przyrzekł napisać libretto.

— Zamęczaliśmy aktora nauką. Czas uwolnić go od pańszczyzny... — mówił Stanisławski. — Tekst... inscenizacje... dekoracje, zespół... to wszystko są rzeczy drugorzędne. — Najważniejszy w teatrze jest aktor. Szczerość i siła jego wzruszeń. Tego nie można nauczyć, można temu tylko dopomóc... Nie można nie kochać waszego „Człowieka. Do tego właśnie dąży ludzkość. Teatr dąży do Człowieka na scenie — do wielkiego Aktora... Widziałem w Rzymie tors Herkulesa z Belwederu... Michał Anioł powiedział o rzeźbiarzu: „Człowiek ten wiedział więcej niż natura". Wspaniale powiedziane! To jest najprawdziwsze zdanie z wszystkiego, co powiedziano o sztuce... Pan mnie rozumie.

Gorki patrzył na niego z roztkliwieniem. Siedzieli w ciemnej tawernie obok ruin pałacu Tyberiusza i przyglądali się tarantelli, za którą Gorki przepadał. Taniec ten był egzaminem, któremu Gorki poddawał swych gości — na próbę, czy znają się na sztuce. W tańcu tym nie było ani rozwiązłości neapolitańskich spelunek, ani zmanierowania baletu teatralnego. Tancerze nie byli piękni: ona — mocna dziewczyna wiejska, nawykła do pracy w winnicy, on — chudy, niemłody mężczyzna wyglądający na nauczyciela. Tańczyli na ubitej ziemi, boso — by nie niszczyć obuwia. Przed rozpoczęciem tańca dziewczyna przystroiła się wstążkami, mężczyzna zdjął okulary i przepasał się kolorową szarfą. Stanąwszy obok siebie uderzyli się biodrami i odeszli od siebie — by rozpocząć walkę miłosną. Pierwsze spotkanie — natarcie mężczyzny, subtelności kokieterii kobiecej, rozpalanie się pociągu, walka wstydliwości, strach przed nieuniknionym upadkiem — kończy się starciem: mężczyzna rzucił kobietę na ziemię, ona opasuje mu szyję pasem dziewiczym. Zaczyna się bachanalia. Rytm tańca coraz się zmienia. Kudłata siwa starucha — cała w czerni — bije w bęben, dzwoni dzwoneczkami. Kędzierzawa dziewczynka cała w łachmanach, może dziesięcioletnia, anielskim głosikiem zawodzi rytualne nieprzyzwoitości. Zlana w jedno para kręci się z taką szybkością, że widać tylko rozwiewające się wstążki. Tawerna napełnia się zgiełkiem tysiącleci. Dokonywa się oto odwieczne misterium miłości w takt złowieszczego bębna fatum, w takt tryumfującego głosu dziecka.

— Zadziwiające! — jąkając się ze wzruszenia powiedział Stanisławski, wpychając binokle do bocznej kieszeni marynarki — gestem, jakim kończył zwykle próby. — Jakim cudem mógł przetrwać do naszych dni ten ułamek pogaństwa? Z tego widać, że prawdziwa sztuka jest nieśmiertelna.... Jaka precyzja gestów... rytm, jaka wyrazistość ruchów... w jednej rzeczy mają niewątpliwie słuszność nasi nowatorzy teatralni: oduczyliśmy się panowania nad swoim ciałem. Gest na scenie częściej przeszkadza aktorom, niż pomaga... Chyba jeden Szaliapin?... Duncan — to już stylizacja... Tu po raz pierwszy zobaczyłem prawdziwy taniec.Bardzo pana proszę dać im te pieniądze i... wyrazić im moją wdzięczność... Proszę powiedzieć tym biednym ludziom, że są... wielkimi artystami!

Tymczasem genialni artyści roznosili już między stolikami wino turystom amerykańskim, którzy weszli do tawerny.

III

Stanisławski coraz rzadziej ukazywał się w nowych rolach na scenie Teatru Artystycznego, coraz bardziej z artysty zamieniał się w badacza.

Narażając sukces aktorski, zamieniał swe role w przedmiot eksperymentów. „Nie grałem, lecz wykonywałem na oczach widzów wymyślone przeze mnie ćwiczenia". W różnorodności swoich natchnień szukał jedności zjawisk zgodnych z prawami natury, dążył do wyjaśnienia sobie i innym tych podstaw realistycznych, na których opiera się ten osobliwy świat, co się nazywa teatrem. Zbierał materiały do swojego „systemu".

Z zapałem fanatyka głosił odkryte przez siebie prawdy wśród towarzyszy scenicznych, lecz nie znajdował wśród nich sympatyków.

Jego dawni uczniowie dorośli i postarzeli się. „Bez teorii grał jednak lepiej!" — mawiali.

Stanisławski nie chciał się rozstać z okresem kwitnącej wiosny, — czuł się pełen sił. Ciągnęło go do młodzieży. Potrzebny mu był młody, podatny materiał aktorski, na którym mógłby kontynuować swe eksperymenty.

Jedno po drugim powstają studia młodzieżowe: pierwsze, drugie, trzecie, czwarte, studium na Powarskiej, Habima, studium teatru Wielkiego i wreszcie własne studium muzyczne. Szuka nowych możliwości teatralnych w dziedzinie sztuki operowej.

Zbliżająca się starość przykuła go do domu. Tutaj, w zaciszu gabinetu, wytrwale pracował nad swoją książką.

„Sztuka teatralna, czyli — mówiąc ściśle — sztuka aktorska zanika — pisze do Gorkiego w 1933 roku. — Jeden po drugim schodzą ze sceny wielkie talenty i wielcy technicy, zostawiając po sobie tylko wspomnienia współczesnych i kilka niedobrych fotografii w muzeum Bachryszyna. Oto dlaczego postanowiłem i muszę zapisać moje doświadczenie".

W roku 1937 wydawnictwo „Academia" zaproponowało Stanisławskiemu kupno jego książki „Praca aktora nad sobą". Miałem prowadzić pertraktacje.

Po długoletniej przerwie znów spotkałem się ze Stanisławskim twarzą w twarz. Był taki jak dawniej —zgrabny, wyszukanie grzeczny, pełen radości życia. Brak wąsów i wysoko zachodząca łysina czyniły go jeszcze bardziej podobnym do pastora.

Zaczęliśmy mówić o honorarium. A trzeba wiedzieć, że Stanisławski już trzy razy podwyższał stawkę. Za każdym razem wydawnictwo zgadzało się bez targów. Umowa ciągle nie była podpisana. Toteż skierowano mnie do niego po raz czwarty — w celu pertraktacji.

Traf chciał, że po drodze spotkałem sekretarkę Stanisławskiego.

— Na próżno się pan trudzi, — powiedziała z uśmiechem. — Konstantin Siergiejewicz nie podpisze umowy, dopóki wydawnictwo nie przestanie się zgadzać na podwyższanie honorarium. Rozumuje w sposób handlowy: jeżeli nie odmawiają, to znaczy, że cena jeszcze nie jest odpowiednia.

Tym razem kategorycznie odmówiłem podwyższenia honorarium. Uradowany Stanisławski natychmiast podpisał umowę.

— Ale nie dam wam jeszcze książki do druku — powiedział, podpisując kwit na zaliczkę. — W tej postaci, jak teraz, przyniosłaby więcej szkody niż pożytku... W tych dniach przyjechał do mnie pewien reżyser z Baku, opowiadał, że wystawia tam sztuki według mojego „systemu". Omal go nie wypędziłem. To okropne, co on opowiadał... Ludzie nie rozumieją, że sztuka — to nie tylko „system"... Jeżeli zaś tylko „system", to w takim razie byle niedołęga po przeczytaniu mojej książki może zostać aktorem, byle dureń — reżyserem... Sztuka — to przecież także intuicja... Dziwne, że o tym zapomniałem powiedzieć w mojej książce. Trzeba będzie przerobić!... Dodać... (Zrobił to, dodając rozdział pt, „Podświadomość"). I jeszcze o polityce... Otóż wszyscy mi mówią, że teraz nie można w teatrze bez polityki... Ja zaś nie bardzo rozumiem, co to właściwie znaczy... polityka w teatrze... Pamiętam, że kiedy grałem Sztokmana, nie myślałem o żadnej polityce — a wypadła... polityczna demonstracja... Grałem Satina... z polityką, a wypadło... źle... Czy nie mógłby pan uświadomić mnie w tym względzie... Pan jest pewnie komunistą?

— Gdzież ja pana będę uczył, Konstantinie Siergiejewiczu!

— Czemużby nie? Uczyć może każdy, kto coś umie... Jeżeli pan pozwoli, przeczytam panu coś z mojej książki.

Do pokoju weszła garbata starucha, wyglądająca na czarownicę z opery. Po jej wejściu pokój postarzał się o sto lat. Na stole zjawił się serwis malowany w kwiaty, z którego mógł pić herbatę jeszcze Puszkin. Zamiast Stanisławskiego w wytartym mahoniowym fotelu siedział srebrnowłosy moskiewski filozof, lekko otyły, w szlafroku w kwiaty, z puszystym pledem na kolanach. Zasłoniwszy się abażurem lichtarza *empire*, na wpół mówił, na wpół czytał miękkim, dźwięcznym głosem:

— Aleksander Siergiejewicz Puszkin powiedział, że prawda namiętności, wiarogodność odczuwań w założonych okolicznościach — to są cechy, których wymaga nasz umysł od pisarza dramaturga... Do słów Aleksandra Siergiejewicza mogę dodać tylko, że tego samego żąda nasz umysł i od aktora dramatycznego. Prawdy namiętności nie można stworzyć sztucznie, ale można skierować uwagę aktora na założone okoliczności, a wtedy prawda namiętności może powstać sama ze siebie, w sposób naturalny... Mój ukochany nauczyciel Michaił Siemionowicz Szczepkin napisał kiedyś do aktora Szumskiego: „Czasem będziesz może grał słabo, czasem tylko dostatecznie, ale zawsze będziesz grał wiernie". Grać wiernie — oto czego uczy aktora mój system...

— Wielki Salvini powiedział: „Aktor żyje, płacze i śmieje się na scenie, lecz — płacząc i śmiejąc się — obserwuje swój śmiech i swoje łzy... Na tej równowadze pomiędzy życiem i grą polega sztuka... To samo mówię w mojej książce, ale nieco innymi słowami: aktor na scenie musi utrzymać się w stanie prawidłowego samopoczucia wewnętrznego... Samopoczucie to zatraca się niekiedy, a wtedy aktor może je naprawić, jeżeli dostatecznie włada psychotech-

niką... Mój system — to pas ratunkowy dla aktora, który czuje, że tonie... Tego zdania był także i Aleksander Nikołajewicz Ostrowski...

Tego, co słyszałem, nie można było nazwać czytaniem; Stanisławski grał wobec mnie „rozmowę" z ludźmi, którzy myśleli tak samo jak on. Wymieniając ich nazwiska za każdym razem zwracał spojrzenie na pokój, jak gdyby szukając tego, kogo wymieniał, a znalazłszy go zwracał się już do niego, jakby chcąc poznać jego zdanie. Do Puszkina mówił z czcią, do Salviniego — z uszanowaniem, do Szczepkina — z przyjaznym uśmiechem. Otoczenie zaś było takie — ciemny pokój, antyczne meble, cisza — i tyle wielkiej sztuki było w jego grze, że wydało mi się w pewnej chwili, iż ci, których wymieniał, rzeczywiście są w pokoju i że tylko są niewidoczni w ciemnościach.

— Co się zaś tyczy polityki w teatrze, to myślę tak: namiętności polityczne — to takie same namiętności jak inne. A więc tak samo jak inne należy je odtwarzać z krańcową prostotą i szczerością. Trzeba, żeby aktor zaczął żyć tymi namiętnościami i myślami, żeby polityka stała się częścią składową jego świadomości. Bez tego nic się nie uda. Tu nie wystarczą same wskazówki reżysera, tu potrzebny jest jakiś nowy system społecznego wychowania... Przynajmniej ja tak myślę, i zdaje mi się, że tam — tu podniósł palec do góry, jak gdyby zapraszając do pokoju jeszcze kogoś tak samo myślącego jak on — tam się godzą z moim zdaniem!

Garbata czarownica wróciła po zastawę do herbaty, zapaliła górne światło. Prócz nas trojga nikogo w pokoju nie było.

Pożegnałem się ze Stanisławskim. Wkrótce okazało się, że — na zawsze.

Przed śmiercią jeszcze troszczył się o swoje nowe studium. Miał nadzieję stworzyć z niego nareszcie prawdziwy teatr o światowym znaczeniu. Wszystkie poprzednie wysiłki uważał prawdopodobnie jedynie za próbę.

— Ani w Europie, ani w Ameryce nie ma teatru — mówił w podnieceniu. — Dużo dobrych aktorów, to prawda, lecz teatru nie ma. — Teatr jest tylko u nas — w Rosji. Teatr rosyjski ma przed sobą wielką, światową przyszłość. Do tej przyszłości trzeba się przygotować bardzo, bardzo poważnie!

Przełożyła *Maria Leśniewska*

LEON GOMOLICKI

WOJNAROWSKI – WALLENROD – POŁTAWA

I

Dnia 18 stycznia 1828 poeta Mikołaj Jazykow w liście do swego brata wypowiedział zdanie, że Puszkin nie powinien tłumaczyć Mickiewicza, nie znając języka polskiego. Ponieważ w tym okresie Puszkin przetłumaczył z utworów Mickiewicza jedynie wstępne 40 wierszy „Wallenroda", słowa te mogły się odnosić tylko do tego poematu. Na tej podstawie Lerner wnioskuje, że Puszkin był zajęty tłumaczeniem „Wallenroda" jeszcze w grudniu 1827, posiadając rękopis Mickiewicza z dosłownym tłumaczeniem między wierszami[1]). Istotnie w grudniu poemat Mickiewicza był zaledwie podpisany przez cenzora (9/21. XII). 7 stycznia Malinowski wstąpiwszy do drukarni widział „Wallenroda" już złożonego. 8 stycznia Mickiewicz i Puszkin zjedli obiad razem z Orłowskim, Malinowskim i Smokowskim. 21 lutego „Wallenrod" „prasę opuścił". Lecz po raz pierwszy o tłumaczeniu Puszkina dowiadujemy się z listu Mickiewicza do Odyńca z 22 marca, w którym czytamy: „Puszkin wytłumaczył początek Wallenroda, wierszy kilkadziesiąt". Zresztą dalej poza te kilkadziesiąt wierszy nie wyszedł. Fragment tłumaczenia Puszkin wydrukował w I części *Moskowskiego Wiestnika* za rok 1829 i więcej do poematu Mickiewicza nie powracał. Można przypuszczać, że Puszkin porzucił tłumaczenie, aby napisać poemat polemizujący z „Wallenrodem"[2]). Ale drogą skojarzeń w tej poetyckiej polemice skorzystał z tematyki „Wojnarowskiego" Rylejewa i odpowiedział obydwu poetom. Tak został ostatecznie zaciągnięty węzeł, który połączył trzy poematy: Rylejewa, Mickiewicza i Puszkina — „Wojnarowskiego", „Wallenroda" i „Połtawę".

---

[1]) *Trudy i dni*, 1910, s. 165; o liście Jazykowa w *Istoricz. Wiestn.* 1883, grudzień, 526; A. Niezielonow: *Szest' statiej* o Puszkinie, 1892, s. 800.

[2]) M. Żiwow: *Poezija Mickiewicza w pieriewodach i otklikach russkich pisatielej*, przedmowa do wybranych poezji Mickiewicza, Moskwa 1946, s. 22.

Z zewnątrz historia ich powstania i wzajemnych skojarzeń przedstawia się następująco:

Rylejew kreśli pierwsze ustępy „Wojnarowskiego" jeszcze pod świeżym wrażeniem „Śpiewów historycznych" Niemcewicza, które dzięki „Dumom" rylejewskim padły w Rosji na grunt romantyzmu politycznego [3]). W nowym swym poemacie Rylejew zrywał z metodą aluzji historycznej, aby po raz pierwszy zastosować poezję agitacyjno-polityczną, korzystając z formy poematu bajronicznego. Kiedy w maju 1823 czytał w Petersburskim Towarzystwie Miłośników Piśmiennictwa Rosyjskiego początek „Wojnarowskiego", jedna z ostatnich dum pt. „Piotr Wielki w Ostrogożsku" właśnie została opublikowana. Jej temat, przeciwstawiający cara Piotra wolnemu kozactwu, posiadał już zalążki podstawowej tematyki poematu. W okresie pracy nad „Wojnarowskim", który został skończony już na początku 1824, Rylejew zbliżył się do Związku Północnego przyszłych dekabrystów i wziął najżywszy udział w akcji zorganizowania spisku. Reprezentował w nim skrajne tendencje radykalne, posunął się aż do planów zabójstwa cara i wprowadzenia ustroju republikańskiego.

W gorączce tych projektów na Sylwestra 1824 w gronie współpracowników almanachu Rylejewa *Polarna Gwiazda* powitali nowy rok trzej filareci, wysłani z Wilna do Petersburga. Tu w pokoju Bestużewa-Marlińskiego spotkał się między innymi autor „Wojnarowskiego" z Mickiewiczem i Gribojedowem, który wówczas właśnie zajmował wspólne mieszkanie z A. Bestużewem i A. Odojewskim. W styczniu 1825 cenzura zezwoliła na wydanie poematu Rylejewa i ukazał się almanach Bułharyna *Russkaja Talia* z fragmentem komedii Gribojedowa „Bieda z tym rozumem". Obydwa utwory były już ukończone i stały się sensacją literacką. Fragmenty „Wojnarowskiego" ukazywały się w prasie od roku, Gribojedow zaś po przyjeździe w czerwcu 1824 do stolicy czytywał urywki komedii w kołach przyjaciół.

Aczkolwiek Mickiewicz znał język rosyjski bardzo słabo (pisał pod dyktando „niżejpodpsawszijsia" i „objawlił") powinien był już wówczas zaznajomić się w głównych zarysach z utworami Rylejewa i Gribojedowa. Nazwiska autorów były dla niego oczywiście nowością, natomiast Rylejew nie tylko miał w rękach wileńskie edycje Mickiewicza, lecz nawet tłumaczył jego poezje na rosyjski. W papierach poety, przekazanych w dzień aresztowania Bułharynowi, zachował się brulion przekładu początku ballady „Lilie" i wolnego tłumaczenia sonetu „Przypomnienie". Przetłumaczony nieskrępowaną zwrotką stancy elegijnej młodzieńczy sonet Mickiewicza nabrał u Rylejewa przejrzystości romantycznej. Tłumacz romantyk od pierwszych zwrotek walczy z rokokową formą elegii: klasyczny madrygałowy „sztamp" oryginału „boskie wdzięki" zamienia Rylejew na przeciwstawienie „niebiańskiego" piękna „ziemskiemu" i dodaje od siebie pasjonującą tragiczną pointę, która przypomina późniejszą elegię Puszkina „Kiedy dla śmiertelników ucichną dnia gwary..." (przełożoną przez

---

[3]) Rylejew pisał swoje *Dumy* pod wpływem *Śpiewów historycznych*. Duma *Gliński* jest wiernym tłumaczeniem *Dumy o Michale Glińskim* Niemcewicza.

Mickiewicza). W ten sposób przekład Rylejewa, który — przypuszczam — pozostał nieznany Mickiewiczowi, pod pewnym względem uprzedzał romantykę „Sonetów krymskich". Było także coś bardzo pokrewnego w intymnej interpretacji tematyki patriotyczno-wolnościowej pomiędzy nową liryką Mickiewicza a spowiedzią Wojnarowskiego. Poeta wygnaniec, łączący wspomnienia miłości z tęsknotą za wolnością ojczyzny, mógł zastosować do swoich poezji słowa Dantego, które, naśladując Byrona, obrał Rylejew za motto poematu: „*Nessun maggior dolore Che ricordarsi del tempo felice Nella misera...*" („Nie ma większego smutku nad wspomnienie szczęśliwych czasów w niedoli").

„Wojnarowskiego", w którym musiał znaleźć dużo wspólnych myśli i nastrojów, Mickiewicz przeczytał w całości na Południu, w Odessie, gdzie egzemplarz poematu Rylejewa posiadał Tumanski. W Petersburgu przyszły autor „Wallenroda" zdążył jedynie wchłonąć odrobinę powietrza przedrewolucyjnego, którym oddychało środowisko poety-dekabrysty. Główną analogię poematów Rylejewa i Mickiewicza stanowi, jak wiadomo, dobitna tendencja agitacyjno-polityczna, oraz podobny motyw tematyczny o „nadużyciu zaufania", który w obydwóch utworach jest punktem kulminacyjnym akcji (Mazepa u Rylejewa, jak również Wallenrod u Mickiewicza poświęcają sprawie wyzwolenia ojczyzny nie tylko życie, lecz i swój honor; zdradzają i giną skutkiem słabości).

W „Dumach" Rylejew miał na celu „pobudzenie cnót współobywateli przykładami czynów ich przodków". Na tle ogólnego patriotyzmu wywołanego zwycięską dla Rosji wojną 1812—1814 miało to swoje postępowe znaczenie. Z czasem angażując się coraz więcej jako działacz opozycyjny, występując zdecydowanie przeciwko absolutyzmowi i niewolnictwu pańszczyzny, Rylejew przeszedł do otwartej agitacji politycznej. Niemniej nuta elegijności nie przebrzmiała w jego utworach. Stanowi to dziwny kontrast wobec śmiałych haseł rewolucyjnych. Zdawało się, że im dalej, tym przyszły los dziarskich planów wydawał się poecie-rewolucjoniście bardziej wątpliwym. Niepewność sprawy „stu podchorążych", knujących spisek przeciw światowej potędze reakcji, wyczuwali sami dekabryści. Popychani siłą wypadków ku przepaści, pocieszali się tym, że zagłada ich posłuży sprawie wyzwolenia potomków. W „Spowiedzi Naliwajki", poemacie naszkicowanym w roku wybuchu powstania (1825), Rylejew pisał:

„Wiem, że zagłada czyha na pierwszego, kto tylko powstanie przeciwko ciemiężcy ludu — już jestem skazany przez los. Lecz powiedz, czy kiedyś wolność była zdobyta bez ofiar!"

Nie była to bynajmniej retoryka poetycka. „W czasie, kiedy Rylejew pisał „Spowiedź Naliwajki" — wspomina dekabrysta M. A. Bestużew — mieszkał u niego chory mój brat, Michał Bestużew. Pewnego dnia brat siedział w swoim pokoju zajęty lekturą, Rylejew zaś pracował w gabinecie, kończąc te (cytowane wyżej — L. G.) wiersze. Skończywszy je, przyniósł do brata i przeczytał. Proroczy duch urywka mimo woli uderzył brata. — „Czy ty wiesz — powiedział — jaką przepowiednię skreśliłeś sobie, a zarazem i nam wszystkim? Tak jakbyś

chciał wskazać w tych wierszach swój przyszły los". — „Czy myślisz, że chociaż na chwilę mam wątpliwości co do losu, który mnie czeka? — powiedział Rylejew. — Wierz mi, że każdy dzień mnie wzmacnia w przekonaniu co do konieczności mojego postępowania, jak również upewnia co do zagłady, którą powinniśmy okupić naszą pierwszą próbę wyzwolenia Rosji; lecz widzę niezbędność zademonstrowania przykładu dla obudzenia śpiących Rosjan" [4]).

W 1825, kiedy na „kontraktach" kijowskich Mickiewicz był świadkiem ponownego spotkania przedstawicieli patriotów polskich z dekabrystami, książę Jabłonowski, podobnie jak i Pestel, przesadzali dowodząc ogromnego wpływu swoich sprzysiężeń. Liczba patriotów nie przekraczała stu kilku osób wciągniętych w spisek; nieco liczniejsze, ale również liczebnie nikłe były szeregi dekabrystów. „Ciasne było koło rewolucjonistów, byli oni straszliwie oddaleni od ludu, — pisze Lenin — Rosja pańszczyźniana obezwładniona uciskiem i bierna; protestuje znikoma mniejszość szlachty, bezsilnej bez poparcia ludu. Lecz sprawa ich nie poszła na marne" [5]). „Smutna to rzecz i świadcząca o naszej nieudolności — pisał Michał Grabowski o losach polskiego powstania — że kilkaset młodzieży bez stanowiska i bez wpływu narzuciło nam rewolucję bez naszej woli i chęci".

Powikłania społeczne, niweczące siły romantyków politycznych, zamknęły ich poetów w kręgu tematyki bajronicznej. Ówczesny władca dum odpowiadał świadomości jednostki, dobrowolnie przyjmującej na siebie ciosy w walce z wstecznictwem światowym. Niekonsekwencja i sprzeczności sytuacji wyrzeźbiły rysy w jej czynnej postawie. Zasugerowani kultem silnych charakterów obrali za wzór w dziejach ludzkości typ bohatera siłą okoliczności zmuszonego do zwalczania wroga podstępem. Potęga, na którą się porywał, nie pozwalała mu na stoczenie walki otwartej. Więc przyjmował na siebie niewdzięczną rolę „zdrajcy", aby okupić swój czyn wewnętrzną rozterką i hańbą w opinii potomności.

Aczkolwiek — podobnie jak i Mickiewicz — Rylejew poprzedził pracę nad poematem studiami folkloru i dziejów obranej za tło epoki, Mazepa z „Wojnarowskiego" mało ma wspólnego z historyczną postacią hetmana ukraińskiego. W projektowanej początkowo tragedii pt. „Mazepa" Rylejew tak charakteryzował głównego jej bohatera: „Posępny siedemdziesięcioletni starzec. Człowiek żądny władzy i podstępny; wielki obłudnik, który ukrywa swe niegodziwe zamiary pod maską życzenia ojczyźnie dobra". Figuruje Mazepa również i w dumie „Piotr Wielki w Ostrogożsku", gdzie zdradziecka rola hetmana podkreślona jest w zdaniu warunkowym: „Być może jeszcze niewinny, być może jeszcze bohater!" Lecz już samo ulokowanie postaci hetmana na tle kozackiego ruchu wyzwoleńczego — jako wojownika o wolność swego narodu — narzuciło poecie idealizowany aspekt roli Mazepy z punktu widzenia kozaczyzny. W pieśni kozackiej, naszkicowanej do tekstu tragedii, czytamy: „Przywrócimy wol-

---

[4]) *Wospominanija Bestużewych*, Moskwa, 1931, s. 65.
[5]) *ibid.*

ność narodowi lub umrzemy z chwałą!... W zgodzie, śmiało, za Mazepą przeciw ogniowi i mieczom!"

W poemacie, w opowiadaniu siostrzeńca i sojusznika Mazepy, Wojnarowskiego, idealistyczne ujęcie hetmana stało się prawie gloryfikacją, co wywołało protesty wśród przyjaciół Rylejewa. „Wszystko to są kopie w wierszach nowego kroju — różnych utworów Byrona — pisał w oburzeniu Katienin — lecz najdziwniejszą myślą było przedstawić niegodziwca i oszusta Mazepę w charakterze jakiegoś Katona. Dziwne jest i to, że poemat przepuściła cenzura..." [6])

Dosadna diagnoza Katienina trafiała w rdzeń rzeczy: bajroniczny poemat Rylejewa charakteryzował Mazepę na bohatera narodowego. Kulminacyjna scena utworu, rozmowa Mazepy z Wojnarowskim, gdy hetman wymaga od siostrzeńca, aby poświęcił sprawie wyzwolenia ojczyzny nie tylko życie, lecz i honor, uderza posępną rezygnacją. Związawszy swą sprawę z pokonanym na polu bitwy przez Piotra królem szwedzkim, wysłuchuje Mazepa podczas odwrotu opowiadania Kozaka o pogardzie i potępieniu, na które zasłużył u swego narodu w zamian za zbyteczną ofiarę. Wysłuchuje bez słowa odpowiedzi: „milczący spoczął na trawie i owinął się płaszczem szerokim". Puszkin wyróżnił ten wiersz, jako „wyraz doskonałej znajomości serca ludzkiego i walki wielkiego ducha z niedolą". Gdy trapiony przez wyrzuty sumienia Mazepa umiera, wołając: „O Piotrze! o ojczyzno!", Kozacy grzebią razem z nim „nadzieję swej ojczyzny". Wojnarowski pokutuje za współudział w zdradzieckim czynie Mazepy na dalekim zesłaniu w Jakutii, bynajmniej nie okazując skruchy. Jest on w charakterze bardziej jednolity i prostolinijny. Wspominając przedśmiertne majaczenia hetmana, mówi: „nie wiem, co w głębi swej duszy przygotowywał on rodzimemu krajowi, wiem jedno, że tłumiąc miłość, pokrewieństwo i głos natury, pierwszy gotowym był wymierzyć mu cios śmiertelny, gdyby stał się on wrogiem wolności". Na zesłaniu dręczy go jedynie nieznajomość losów narodu. Tęsknotę i smutek zagłusza, przysłuchując się walce dzikich żywiołów Północy. Bajroniczna końcowa część poematu nie sięga głębiej, uwydatnia tylko zewnętrzne sytuacje cierpień zesłańca i jego samotnej śmierci na grobie żony. Wojnarowski przypomina jednolitą postać Halbana.

Agitacyjna siła poematu Rylejewa była tak trafna i miała zasięg tak szeroki, że powodzenie „Wojnarowskiego" można uważać za zjawisko nie mające sobie podobnych w tych czasach. Wydanie poematu było w krótkim czasie wyczerpane, odtąd rozpowszechniano tekst w odpisach. Los powstania i stracenie autora potęgowały tylko zainteresowanie poezją Rylejewa. W pamiętnikach współczesnych znajdujemy wzmianki o powszechnej znajomości utworów Rylejewa w kołach inteligencji postępowej. Poematy i wiersze czołowego poety-dekabrysty czytano na zebraniach konspiracyjnych i powtarzano z pamięci. O popularności ich świadczy również wielki sukces zagranicznych

[6]) *Rus. Starina*, 1911, z. VI, s. 594.

edycji „Wojnarowskiego", które przenikały zza kordonu razem z inną nielegalną literaturą. Cecha ta łączy go z „Wallenrodem", który — jak trafnie powiedział Chodźko — „stał się Belwederem". Podobieństwo tych dwóch poematów, a można je uzasadnić analizą i porównaniem ich problematyki i treści, zdradza dążenie aż do przetworzenia poezji w narzędzie walki, skierowania romantyzmu na tory literatury politycznej [7]). Niekoniecznie musi to świadczyć o dokładnej znajomości tekstu poematu Rylejewa przez Mickiewicza. „Wallenrod" powstałby niezależnie od „Wojnarowskiego", wywołany podobieństwem sytuacji społecznej.

Poza tym obok analogii istnieją poważne rozbieżności, tkwiące w samej tendencji poematów. Tak Rylejew wyraźnie transponuje symbole wyzwolenia narodowego na hasła wyzwolenia społecznego. W ten sposób to, co stanowi główny cel poematu Mickiewicza, odsuwa się w „Wojnarowskim" na drugi plan, jako rekwizyt historyczny. Pojęcie „naród" nabiera znaczenia „lud", „wolność" rozumie się w sensie wolności obywatelskiej, ojczyzna zaś jest przede wszystkim ojczyzną zrealizowanych reform politycznych. Prześwieca to przez frazeologię narodowościową, co w wielu miejscach powiedziane jest otwarcie i niedwuznacznie. „Nie lubię zimnych serc — mówi Mazepa — są wrogie ojczyźnie i świętej przeszłości: są dla nich niby ciężary nędzy ludowej"; a kilka wierszy dalej: „niech losy grożą klęską krajowi rodzinnemu: wybija godzina walki wolności z samowładztwem". „Jeszcze nie zagasł we mnie ogień miłości ku ojczyźnie — zwierza się Wojnarowski — jeszcze, możliwie, przyjaciel ludu wyratuje nieszczęśliwych rodaków, i zmartwychwstanie skarb ojców — dawna wolność!" Zresztą w dedykacji Bestużewowi, rozpoczynającej poemat, rzucił Rylejew swoje hasło, które otwiera nową kartę rosyjskiej poezji społecznej: „Obywatelem jestem, nie poetą".

W tym właśnie sensie „Wojnarowski" był zrozumiany przez współczesnych. Nawet Bułharyn zaakcentował w swojej recenzji społeczne nurty poematu, pisząc, że w jego „czystym strumieniu odbija się dusza szlachetna, wzniosła i pełna miłości ku ojczyźnie i ludzkości" [8]). A. Bielajew w swoich wspomnieniach pisał, że „Wojnarowski", razem z polityczną odą Puszkina „Wolność", przed powstaniem 14 grudnia był powszechnie znany: we wszystkich kołach opozycyjnych powtarzano te utwory [9]). Na Puszkinie wywarł on wielkie wrażenie, które odnowiło się drogą skojarzeń tematycznych w czasie lektury

---

[7]) Sam Mickiewicz nie tylko nie wypierał się tego, lecz — przeciwnie — podkreślał polityczne znaczenie poematu. Kiedy Niewiarowicz na prośbę Jana Tysiewicza zwrócił się do Mickiewicza o pozwolenie wydania *Wallenroda* z ilustracjami, poeta podobno odrzekł: „Z góry zezwalam; ale powiedzże mu, a raczej powiedz im, że nie pisałem *Wallenroda* w tym celu, aby był ilustrowany, nie dla pobudzenia natchnień rysowników. Innego pragnąłem natchnienia, innego wrażenia. Tyle lat czekałem i doczekałem się w 1849 roku błahych z *Wallenroda* obrazków. Nie dziś jest czas na Wallenrodów, których — przyznaję — dobrze nie zrozumiałem". (Dzieła wszystkie, XVI, 263). W rozmowie zaś z J. Klaczką wyraził się jeszcze bardziej otwarcie: „*Wallenrod*? ach, to była broszura polityczna". *(ibid.* 339).

[8]) *Półn. Pszczoła,* 1825, nr 32.

[9]) *Rus. Starina,* 1881, III.

„Wallenroda". Widzieliśmy, jak skojarzenia te spowodowały powstanie poematu polemicznego. Jedynie zapałem polemicznym można wytłumaczyć tempo, w którym została napisana „Połtawa", wyjątkowym zwłaszcza w tym okresie wewnętrznej rozterki poety.

Po powrocie z zesłania na jesieni 1826 roku ogarnia Puszkina wewnętrzny niepokój i niezadowolenie. Po bujnej twórczości na wsi następuje okres pustki twórczej. Miesiącami nie bierze on do rąk pióra. Szczególnie pusty jest rok 1828, kiedy poeta napisał dosłownie kilka wierszy lirycznych („Prolog do Rusłana i Ludmiły" — 12 lutego, „Nie śpiewaj, piękna..." — koniec kwietnia, „Przypomnienie" — 19 maja, „O daremne! o zwodnicze! życie..." — 26 maja, „Naśladowanie Anakreonta" — 6 czerwca, „Anczar" — koniec września, nie licząc szkiców i wierszy sztambuchowych). I otóż w październiku, w ciągu dwóch tygodni, powstał poemat historyczny, zawierający blisko półtora tysiąca wierszy. Sam Puszkin zwierzał się: „Połtawę" napisałem w kilka dni....". Z notatek na brulionach dowiadujemy się, że pierwsza pieśń była ukończona 3 października, druga — 9, trzecia — 16 tegoż miesiąca [10]).

„Puszkin opowiadał — pisze M. Józefowicz w swoich wspomnieniach — jak napisał ostatni poemat „Połtawa". Było to w Petersburgu. Czas był słotny. Poeta zamknął się w domu i pisał cały dzień. Wiersze roiły mu się w głowie nawet we śnie, tak że w nocy zrywał się z łóżka i notował po ciemku. Gdy dokuczał mu głód, biegł do najbliższej restauracji, lecz wiersze i tam go prześladowały, więc jadł w pośpiechu byle co i pędził do domu, aby zanotować to, co ułożył w drodze i w czasie obiadu. W ten sposób uzbierało się po kilkaset wierszy na dobę. Nieraz myśli nie układały się w wiersze, wówczas kreślił je prozą. Później przychodziła kolej na szlifowanie brulionów, z których nie pozostawało i połowy..." [11]).

Przypuszczenie, że poemat swój adresował Puszkin do Mickiewicza, potwierdza m. in. fakt, przytoczony we wspomnieniach K. Polewoja. Mianowicie Polewoj opowiada, jak w jego obecności w Petersburgu Puszkin tłumaczył Mickiewiczowi plan swej jeszcze nie wydrukowanej „Połtawy" (która początkowo nazywała się „Mazepa"): „jakże gorąco, jak szczerze usiłował wprowadzić go w świat swoich poglądów!..." [12]). Natomiast w notatce o powstaniu „Połtawy" Puszkin powołuje się na swoje pierwsze wrażenie z lektury „Wojnarowskiego", którego czytał pięć lat temu. Wzmiankuje: „Gdy po raz pierwszy czytałem wiersze (poematu Rylejewa — L. G.).

...Żonę męczennika Koczubeja
I uwiedzioną jego córkę

byłem zdumiony, jak to się stało, że poeta nie zatrzymał się na okropności sytuacji. A przecie, co za niesamowitości! Ani jednego życzliwego, dobrego

10) Lerner, s. 178-9.
11) *Rus. Archiw*, 1880, III. 444.
12) Polewoj: *Zapiski*, Petersb., 1888, s. 172.

uczucia, ani jednej pocieszającej cechy! Uwodzicielstwo, waśń, zdrada, obłuda, tchórzostwo i okrucieństwo... Silne charaktery i głęboki tragiczny cień, rzucony na te okropności — to właśnie mnie porwało" [13]).

Ale czytając poemat przekonujemy się, że Puszkin wskazując na fabułę bajroniczną naprowadzał na mylny ślad. W przedmowie do poematu pisanej w styczniu 1829 czytamy: „Mazepa jest to jedna z najbardziej znamiennych postaci swojej epoki. Niektórzy pisarze (aluzja do Rylejewa — L. G.) próbowali przedstawić go jako bohatera wolności... W świetle historii widzimy go jako człowieka żądnego sławy, zatwardziałego w zbrodniach i obłudzie, jako oszczercę swego dobroczyńcy Samojłowicza, jako niszczyciela ojca nieszczęśliwej swej kochanki, zdrajcę Piotra przed jego zwycięstwem, i przeniewiercę Karola po jego klęsce; pamięć zostawiona po nim, wyklęta przez kościół, nie może także nie być wyklęta i przez ludzkość" [14]). A więc wysuwa tu Puszkin drugi istotny historyczny wątek „Połtawy", polemizujący z wolnym ujęciem postaci Mazepy przez Rylejewa.

Poemat Rylejewa był utworem typowo romantycznym, a romantycy, jak wiadomo, traktowali historię jako swoisty *couleur locale* przesunięty w czasie. Poza tym był on apelem do społeczeństwa, właśnie maskowanym za pomocą tematyki historycznej. Brać na serio jego koncepcje znaczyło nie chcieć zrozumieć politycznych intencji autora. Mazepa, zgodny z prawdą dziejową, nie mógł występować jako obrońca i wyzwoliciel ludu, a to wcale nie ze względu na to, że był z natury obłudnikiem i zdrajcą (jak znowu mylnie traktował go w swoim poemacie Puszkin), lecz dlatego, że reprezentował możnowładcze koła, dążące do uzurpacji władzy drogą intrygi politycznej. Zresztą poemat czytano nie troszcząc się wcale o jego ścisłość historyczną; czytano w nim między wierszami i wyczytywano rewolucyjne idee, zgoła anachroniczne dla czasów Wojnarowskiego. Klęska powstania 14 grudnia zmusiła rozbitków ruchu, który blisko obchodził również i Puszkina, do zastanowienia się nad jej przyczyną. Otóż zajmując te nowe pozycje rewizjonistyczne zapoznał się Puszkin z „Wallenrodem", który w polskim okresie przedpowstaniowym był zjawiskiem podobnym do poematu Rylejewa wobec dekabrystów. Nasunął więc Puszkinowi przez analogię rozważania nad „Wojnarowskim"...

W styczniu 1829 roku Puszkin uporządkował bruliony poematu i zaopatrzył „Połtawę" w przedmowę. Mieszkał wówczas w słynnej „karczmie" Demutha w Petersburgu, dokąd przyjechał w połowie stycznia z zamiarem zabawienia w stolicy nie dłużej nad tydzień (list do Wiaziemskiego z 25 stycznia). Przedmowa do poematu została podpisana datą 30 stycznia — datą zabójstwa w Teheranie Gribojedowa. 9 marca Puszkin wyjechał do Moskwy z *podorożną* w kieszeni na podróż do Tyflisu. 14 marca zjeżdża do Moskwy także Mickiewicz. Odwiedza go wkrótce Pogodin, zapraszając do siebie na śniada-

[13]) Dzieła Puszkina pod red. Morozowa, t. V, Petersb., 1887. s. 134. Sprawę zbieżności tematycznych *Połtawy i Wojnarowskiego* szczegółowo opracował W. Sipowski: *Puszkin*, Petersburg, 1907, s. 526—538.

[14]) Dzieła Puszkina w wyd. *Academia*, t. II, Moskwa—Leningrad, 1936, s. 591.

nie. Na śniadaniu tym po raz ostatni spotkali się poeci. Puszkin wyjechał do Gruzji wprost z Moskwy 1 maja, Mickiewicz zaś wrócił do Petersburga w połowie kwietnia, aby za miesiąc na zawsze opuścić Rosję. W dniu ich ostatniej rozmowy „Połtawa" była złożona, a cenzor podpisywał zezwolenie na wypuszczenie egzemplarzy książki z drukarni. Wiemy z relacji Polewoja, że Puszkin usiłował przekonać Mickiewicza o prawdzie zawartej w jego poemacie. Wiemy, na czym polegała ta prawda: poeta rosyjski, rewidując niedawne romantyczne dążenia szlachty, stawał na nowej drodze realizmu historycznego. Nie wiemy natomiast, jak zareagował Mickiewicz na dowody Puszkina. Polewoj dyskretnie o tym milczy, wzmiankuje jedynie, że Mickiewicz miał zastrzeżenia co do moralnego charakteru „głównego bohatera poematu" [15].

Aby odsłonić nieco tajemnicę zajrzyjmy za kulisy społeczne owych czasów.

II

Wówczas gdy na zachodzie Europy reprezentantką nowych prądów była dochodząca do głosu klasa mieszczańska, w Polsce i w Rosji podobne warunki ekonomiczne wywołały przede wszystkim rozwarstwienie się szlachty. Młody mieszczuch Werther wchodzi w kolizję ze społeczeństwem szlacheckim i odtąd rozpoczyna się jego tragedia wewnętrzna. Polski Werther, Gustaw, pochodzi ze zubożałego rodu szlacheckiego i odgrażając się „błyskotką dla jasnych panów" wszczyna spór wewnątrzklasowy.

Jeszcze w dzieciństwie Mickiewicz słyszał od matki: „Piszesz jak kura grzebie. Gdybyś był wielkim panem, sekretarz by za ciebie machał piórem, a ponieważ jesteś ubogim szlachcicem, musisz sam sobie umieć dać radę" [16]). W szkole i na uniwersytecie liczył wśród swoich kolegów wielu zubożałych szlachciców, których rodzice stracili majątki i którzy musieli utrzymywać się z pracy rąk własnych. Wlewali się oni w nowopowstającą warstwę inteligencji drobnoszlacheckiej, która żywo reagowała na prądy rewolucyjno-wyzwoleńcze. W czasie wojen napoleńskich polska i rosyjska inteligencja drobnoszlachecka znalazła się w różnych obozach walczących. W tym okresie dominowania nastrojów liberalnych szlachcic polski widział zbawienie w Księstwie Warszawskim, natomiast w Rosji szlachtę mamiły przygotowania młodego cara Aleksandra do reform państwowych.

Seweryn Krzyżanowski, który później po aresztowaniu Łukasińskiego stanął na czele Towarzystwa Patriotycznego, a którego dzieciństwo było jak dwie krople wody podobne do edukacji domowej Iwana Piotrowicza Biełkina [17]), mając lat dwadzieścia uciekł z domu i zaciągnął się do armii Księstwa Warszawskiego. Należał on do szlachty zagrodowej, nie uczęszczał do szkół

---

15) Polewoj, *ibid.*, s. 172.

16) Wł. Mickiewicz: *Żywot Adama Mickiewicza*, I, s. 9.

17) Postać stworzona przez Puszkina w cyklu prozaicznym *Opowieści śp. Iwana Pietrowicza Biełkina* i w *Historii wsi Goriuchina.*

i całą swą wiedzę zdobył w czasie kariery wojskowej. W pierwszym pułku galicyjsko-francuskim skupiła się grupa oficerów, którzy z Łukasińskim na czele stanowić będą w przeszło 20 lat później główny trzon sprzysiężenia patriotów. Po przeciwnej stronie walczyli pod buławą Aleksandra przyszli dekabryści. Wprawdzie już Kazimierz Brodziński w wierszu skreślonym w obozie Napoleona na polu pod Borodinem ubolewał z powodu nędzy ludu rosyjskiego i robił sobie wyrzuty, że z bronią w ręku burzy obcą mu krainę.

W roku 1814 szeregi żądnych wiedzy i sprawiedliwości społecznej rosyjskich młodzieńców-szlachciców przeszły w szyku bojowym Księstwo Warszawskie, Śląsk, Prusy i Bawarię, aby podać w Paryżu rękę Polakom, wcielonym po zwycięstwie do armii Aleksandra. Wśród tych młodzieńców był syn drobnego szlachcica, Konrad Rylejew, dopiero co mianowany chorążym brygady artyleryjskiej. W czasie, kiedy w Petersburgu wystawiano pompatyczne balety-alegorie o zwycięstwie rosyjskiego cara nad dwunastojęzyczną armią Napoleona, owi młodzieńcy zbierali wrażenia w Europie, wrzącej i domagającej się ziszczenia nadziei, które lud pokładał w rewolucji francuskiej.

Nastroje te miały swój odpowiednik w Rosji, gdzie po wojnie niezadowolenie ogarnęło szerokie masy ludowe i drobnoszlacheckie. Próbę odzwierciedlenia ich dał Gribojedow w swojej komedii „Bieda z tym rozumem". Ostatnie dwa akty tej komedii kończył w majątku swego przyjaciela z czasów wojny, Stefana Begiczewa, członka rozwiązanego Związku Dobra Publicznego *(Sojuz Błagodienstwija)*. Lato we dworze Begiczewa spędzał również szwagier jego brata, słynny organizator partyzantki podczas wojny 1812 roku, poeta Denis Dawydow. Powiedzenie jego, rozpoczynające jeden z wierszy: „partyzantem jestem, nie poetą" sparafrazował Rylejew w dedykacji „Wojnarowskiego" na formułę „obywatelem jestem, nie poetą". Begiczew i Dawydow osiedli na wsi, rozgoryczeni z powodu niesprawiedliwego pominięcia ich przy rozdawaniu nagród, którymi obsypano zauszników carskiego faworyta Arakczejewa, lizusów i protegowanych biurokratów. W domu Begiczewa panowały niechęć i krytyczne ustosunkowanie się do rzeczywistości powojennej; łączyły się one z rozczarowaniami samego Gribojedowa. Autor „Biedy z tym rozumem" spodziewał się razem z postępowymi kołami inteligencji szlacheckiej, że wstrząs wojny wywoła wreszcie reformy polityczne. Tymczasem nadzieje te zawiodły, a także zawiodły ruchy rewolucyjne, stłumione na Zachodzie. Reakcja zdjęła maskę, w życiu zatriumfował wyzysk, połączony z ignorancją i wstecznictwem. Nastroje te i smutne wnioski znalazły swoje odbicie w satyrze Gribojedowa.

Autor komedii nie ukrywał, że groteskowe postacie wprowadzone w niej są sportretowane, ale karykatury te urosły do wymiarów symboli moralnego rozkładu społeczeństwa szlacheckiego. Jedyny pozytywny bohater komedii, reprezentujący poglądy autora, Czacki, który trafia po długim pobycie na Zachodzie wprost „z okrętu na bal" w domu obszarnika Kamusowa, przerażony obrazem ogólnej obłudy, karierowiczostwa, ignorancji, na próżno usiłuje

demaskować, zmieniać zwyczaje. Zjadliwy epigramat i płomienna mowa postępowego patrioty, który marzy o kulturalnej jedności całego narodu rosyjskiego, padają w próżnię. Czacki urywa swój „monolog", zauważywszy niebawem, że ci, którzy z początku przysłuchiwali się mu, rozeszli się: „wszyscy żarliwie wirują w walcu, staruszkowie zasiedli do stołów karcianych". Na niewłaściwość miejsca, obranego przez Czackiego dla jego nawoływań, zwrócił uwagę Puszkin, mówiąc: „Ależ komu on to prawi?"

Tytuł „Bieda z tym rozumem" dobrze określa tragedię Czackiego: bohater komedii, wierny humanitarnym zasadom racjonalizmu, jest osamotnioną jednostką. Okrzyczany przez ludzi swojej warstwy społecznej za wariata, szuka ucieczki w samotność. Woła: „Uciekam, aby szukać, gdzie jest na świecie zakątek dla rozumu i uczucia". Tak było w pierwszej redakcji tekstu. Pod naciskiem cenzury Gribojedow zmienił koniec dialogu Czackiego wykreślając wyraz „rozumu", a słowo „uczucie" opatrzył przymiotnikiem „znieważone". Przeniósł tym punkt ciężkości na odrzucone uczucie, które bohater komedii żywi do córki Famusowa, zakochanej w Mołczalinie, uosobieniu lizusostwa i lokajskiego pochlebiania przełożonym. Nie zniweczyło to socjalnego ostrza satyry, konfliktu jednostki postępowej ze zbiurokratyzowanym społeczeństwem obszarników. Postać Czackiego stała się typowa dla oderwanej opozycji, którą reprezentowała inteligencja drobnoszlachecka. W Rosji i Polsce ci rzecznicy równouprawnienia i wolności myśleli jeszcze po części kategoriami encyklopedystów francuskich. Budowali obszernie opracowane projekty konstytucji na piasku, licząc — jako na głównych realizatorów przewrotu — na kilku młodszych oficerów, którzy poprowadzą za sobą ślepą siłę żołnierzy.

Nie można oczywiście powiedzieć, aby inteligencja szlachecka nie zwracała uwagi na opłakaną sytuację mas ludowych, a nawet nie występowała w ich obronie. Sprawa uwłaszczenia chłopa była w Rosji, kraju rolniczym, od czasów Radiszczewa główną sprawą sumienia i postępu. Wiersz Puszkina „Wieś" był charakterystyczny dla nastrojów szlachty liberalnej. Te same wrażenia odnosił czytelnik Mickiewicza, który w „Dziadach" wileńskich znajdował dostateczną pożywkę dla swego humanitaryzmu społecznego [18]).

[18]) W jakim stopniu sprawa ta była zaogniona, mogą świadczyć wspomnienia Franciszki Głowackiej, przytoczone przez A. Jelskiego (*Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin A. Mickiewicza*, II, 90):

„...gościłam z rodzicami u zamożnych państwa R. w chwili, gdy bawił tam szwagier gospodarzy, też magnat z Grodzieńskiego, pan S. Obaj ci panowie byli zapaleni myśliwi i pan R. wyhandlował u szwagra parę chartów, dając mu za nie — strach pomyśleć — młodego lokaja swego. Kiedy przyszło do odjazdu pana S. z lokajem nowo nabytym, przybyli do dworu starzy, znękani rodzice jego, bracia, siostry i inni krewni, by go pożegnać. Wszczął się płacz i jęk, lecz panowie śmiali się cynicznie. Wtedy wybuchłam płaczem głośnym i gdy pan R. zaczął żartować ze mnie, więc uniósłszy się, złajałam go sromotnie, na ile tylko wyrazów starczyło, wyrzucając śmiało w oczy nieuczciwość, że człowieka za psy handluje. Zacni rodzice moi podzielili oburzenie moje i pan R. zdetonował się na razie, wszakże potem, ochłonąwszy nieco, powiedział ojcu z gniewnym wyrzutem patrząc na mnie: oto, panie, są skutki idei waszego Mickiewicza! Tu już i ojciec mój zawrzał, a szczególnie moja matka, osoba wymowna, śmiała i z nadzwyczaj prawym charakterem. Ta dopiero zbeształa obu panów publicznie, tak iż pan S. musiał co rychlej zmykać z nieszczęśliwym chłopcem i my też prędko wyjechaliśmy, spełniwszy obowiązek sumienia..."

Do jednego okresu w twórczości Mickiewicza należy obok sceny z okrutnym dziedzicem z „Dziadów" próba humoreski prozaicznej „Przypadek na gościńcu", pisanej dla *Wiadomości Brukowych* Szubrawców. Tematem jej jest również lud wiejski wydany na łup przekupnym wyzyskiwaczom. Już samo wypełnienie sternowskiego rodzaju literackiego — „podróży sentymentalnej" — treścią społeczną, zarówno jak i przedmiot humoreski Mickiewicza, przypominają „Podróż z Petersburga do Moskwy" Radiszczewa. Jednocześnie subtelność jej stylu jest pokrewna stylowi „Goriuchina" Puszkina. Analogie te są tak oczywiste, że mogłyby skusić badacza-wpływologa do wniosków, że Mickiewicz znał książkę Radiszczewa, a pokazywał Puszkinowi rękopis swego kowieńskiego szkicu. W istocie rzeczy działały tu podobne sytuacje społeczne.

W okresie przed powstaniem dekabrystów Gribojedow zaprojektował utwór, w którym po raz pierwszy z wyjątkową wyrazistością został postawiony temat dojścia do głosu mas ludowych. Mówię tu o tragedii Gribojedowa figurującej pod przypuszczalną nazwą „Rok 1812". Pozostał po niej szczegółowy plan i fragment pisany wierszem, opublikowane w 1859 r. w *Russkom Słowie* (nr 5).

Już w 1824 r. przystępując do przeredagowania swej komedii Gribojedow wyrażał się o niej, jako o „zadaniu drobnym, nie pokrywającym się z pragnieniami, z pasją do nowych pomysłów, do nowej wiedzy" i zwierzał się, że chętniej napisałby tragedię. Wówczas naszkicował kilka nie urzeczywistnionych planów utworów dramatycznych, w których uwzględniał historyczną rolę ludu. M. in. planował tragedię z okresu wojny 1812 roku, wyraźnie zamierzając wskazać na niewyzyskane nastroje niezadowolenia i gniewu, wywołane w prostym ludzie rosyjskim niewdzięcznym stosunkiem do jego bohaterskiego udziału w wojnie. „Rok 1812" stanowi zjawisko jedyne w swoim rodzaju w literaturze lat dwudziestych XIX wieku. Bez wątpienia i tu zostały odzwierciedlone nastroje twórcy partyzantki, Denisa Dawydowa.

Aby dostatecznie zrozumieć reformę, z którą mamy do czynienia w tragedii Gribojedowa, należy wspomnieć o ogólnym charakterze literatury wojennej owych czasów. Były to „hurapatriotyczne" apoteozy narodowe, szyte grubymi nićmi na kanwie „historii generałów". Gribojedow wbrew tej literaturze próbuje przedstawić wojnę jako narodowy wyzwoleńczy ruch żywiołowy. Głównym reprezentantem idei wyzwolenia staje się w jego interpretacji prosty lud, który — wobec tchórzostwa i zdrady szlachty i biurokracji — jedyny staje w obronie ojczyzny i doprowadza wojnę do zwycięskiego końca. Głównym bohaterem dramatu zrobił Gribojedow chłopa pańszczyźnianego. Po odwrocie armii Napoleona bohater ten, uosobienie szerokich mas chłopstwa, wyzyskiwanego przez panów, zamiast wynagrodzenia w postaci uwłaszczenia i uznania jego prawa do życia, dostaje się w to samo jarzmo pańszczyzny. Szlachta zajmuje swoje dawne pozycje uprzywilejowane, zbierając plony zwycięstwa ludu. Chłop zaś powraca pod bat swego pana, który pastwi się nad nim i doprowadza go do samobójstwa. Wyraźna tendencja wywyższenia roli

ludu w wojnie i podkreślenie nastrojów mas ludowych, przygotowujących powstanie chłopskie, miały zwrócić uwagę przyjaciół Gribojedowa na siłę, na której należało oprzeć się przy realizowaniu planów rewolucyjnych.

Lecz tak daleko nie sięgał ogół inteligencji szlacheckiej w swoich planach rewolucyjnych. Szlachta demokratyczna, która występowała w charakterze obrońcy ludu i tym spełniała „obowiązek sumienia", wcale nie zamierzała wyrzec się swoich prerogatyw w zreformowanym życiu państwowym. Konstytucja teoretyka Związku Północnego, Murawiowa, była nader umiarkowana. Nieustające powstania chłopskie z czasów Piotra i Katarzyny przypominały szlachcie chłopską wojnę Pugaczowa. Powstanie w 1820 r. w gwardyjskim pułku Siemionowskim, krwawo stłumione przez Mikołaja, zrobiło ujemne wrażenie w postępowych kołach szlachty. Nawet Puszkin ze strachem pisał o przejawach gniewu żołnierzy. A przecież było to ujawnienie nastrojów, o których Gribojedow miał zamiar powiedzieć w swojej nie napisanej tragedii. Na nieufny stosunek ówczesnej szlachty do ludu wpłynęło również i to, że kryzys na rynku zbożowym, który zarysowuje się na początku lat dwudziestych, stłumił aktualność reform agrarnych. Nasilenie nastrojów, skierowanych przeciwko ustrojowi pańszczyźnianemu, znacznie słabnie właśnie w latach poprzedzających powstanie 14 grudnia. Dekabryści korzystają z zagmatwanej sytuacji pałacowej w okresie *interregnum* i wyprowadzają żołnierzy na plac pod hasłem przysięgi Konstantemu. Podobno żołnierze wołający za namową oficerów: „Niech żyje konstytucja!" byli pewni, że tak nazywa się żona Konstantego. Dekabryści jak i Łukasiński uważali, że lud mało jest „sposobny do powstania w masie".

Natomiast nie ustawały wewnątrzklasowe antagonizmy. Bo z jednej strony pogłębiał się proces deklasowania się drobnej szlachty, z drugiej zaś wzrastała rola biurokracji i możnowładztwa, na których opierała się potęgująca się reakcja. Puszkin był osobliwie czuły na ten rozdźwięk i pozostawił liczne wzmianki, wypowiedzi i przykłady opłakanego stanu potomków dawnych rodów szlacheckich i ich zatargu z tymi, których uważał za nową arystokrację: potomkami faworytów Piotra i Katarzyny. Odrodziły się tu dawne spory bojarów o dawność rodów, przypomniały się krzywdy Piotra, który świadomie niszczył opozycję bojarską.

„Starodawna szlachta rosyjska stoczyła się w otchłań niepamięci, tworząc rodzaj stanu trzeciego — pisał Puszkin. — Czerń szlachecka, do której i ja należę, liczy wśród swoich protoplastów Ruryka i Monomacha; natomiast obecna arystokracja nasza z trudem może nazwać i swego dziadka. Starodawność rodu ich sięga czasów Piotra i Elżbiety: ordynansi, chórzyści, pachołki — oto kim są założyciele ich rodu"[19]). Nie zamykając oczu na sytuację „czerni szlacheckiej", do której — jak widzimy — zaliczał samego siebie, Puszkin ujawniał całą jej nędzę moralną obok degradacji społecznej.

„Przyjaciel mój — czytamy w innym miejscu u Puszkina — pochodził

19) Puszkin, dzieła w wyd. *Academia*, Moskwa, 1939, t. IV, s. 339.

z jednego z naszych najstarszych rodów szlacheckich, co właśnie było powodem jego próżności... Będąc nędzarzem, prawie jak nasza stara szlachta w całości, zapewniał — zadzierając nosa — że jeżeli kiedykolwiek się ożeni, to tylko z księżniczką krwi Ruryka, właśnie z jedną z księżniczek Jeleckich, których ojcowie i bracia, jak wiadomo, obecnie orzą własnymi rękami, a spotykając się na swoich miedzach, otrząchają sochy i mówią: „Szczęść Boże, książe Antypie! Ile wasza książęca wysokość zorała?" „Dziękuję, książe Jeriomo Awdiejewiczu"..."[20]).

Tym większą nienawiścią pałają notatki poety tam, gdzie pisze o arystokratach i karierowiczach pałacowych. W świetle tych wypowiedzi staje się jasna tragedia Puszkina, który w ostatnich latach był zmuszony obracać się w sferach dworskich i nosić tytuł kamerjunkra, przyjmując go jako obrazę dla swej powagi. Zresztą nie są to jedynie objawy waśni rozwarstwiającej szlachtę. Przesiąka ona do kół inteligencji drobnoszlacheckiej, współczującej dekabrystom. Wskazał na to Puszkin w notatce z 1834 roku o swojej rozmowie z wielkim księciem, gdzie pisał: „Co się zaś tyczy *tiers état*, jakież ma znaczenie nasza szlachta z jej majątkami, podupadłymi z powodu niezliczonych podziałów, z oświatą, z nienawiścią do arystokracji i z jej pretensjami do władzy i bogactwa? Czy istnieje w Europie podobna do tej straszna siła żywiołowa, powodująca zaburzenia dziejowe! Kto był na placu 14 grudnia? Sama szlachta. Ileż jej powstanie przy pierwszym nowym buncie? Nie wiem, ale zdaje się wielka ilość"[21]).

Nie jest przypadkiem, że pierwsze otwarte hasło do walki z arystokracją dał jeden z czynnych w przyszłości dekabrystów. Była to satyra zatytułowana „Do faworyta", naśladowanie satyry Persjusza, umieszczona w jednym z pism stołecznych[22]) i podpisana wówczas mało znanym nazwiskiem młodego poety, Konrada Rylejewa. Treść satyry, wyraźnie skierowanej przeciwko Arakczejewowi, została z łatwością odcyfrowana przez czytelnika. Wystąpienie Rylejewa było nader ryzykowne wobec władzy wszechmocnego „nikczemnika", jak go tytułował w wierszu. Imię Arakczejewa symbolizowało zwrot Aleksandra do reakcji politycznej, kiedy to ten „słaby i obłudny władca, łysy elegant przypadkowo przygarnięty przez sławę", jak pisał o carze Puszkin, zdecydowanie zerwał z liberalną kokieterią i wstąpił na drogę otwartego wstecznictwa. Dało to początek prowokacyjnym procesom Nowosilcowa w Królestwie i na Litwie, a w Rosji wyniosło na pierwsze miejsce w państwie Arakczejewa, kata kolonii wojskowych.

„W tej sytuacji — czytamy we wspomnieniach dekabrysty M. Bestużewa — w której znajdowała się Rosja, nikt jeszcze nie osiągnął tak wysokich stopni siły i władzy, jak Arakczejew... Gdzie rządzi despotyzm, tam ucisk zajmuje miejsce prawa: zarówno nad ciemiężcami jak i ciemiężonymi zawisła groza

[20]) *Ibid.* s. 362.
[21]) Dziennik Puszkina, *Ibid*, V, 522.
[22]) *Niewskij Zritiel*, 1820, cz. IV.

w postaci faworyta carskiego. Jedni byli karani za nadużycia władzy, inni znowuż za skargi na nich. Całe państwo drżało pod żelazną ręką zausznika władcy. Za najmniejsze szemranie ludzie znikali w pustyniach Syberii lub w smrodliwych grobach twierdzy..."[23]). Opis ten da pewne pojęcie o odwadze autora satyry na Arakczejewa. „Trudno sobie wyobrazić zdumienie, strach, można nawet powiedzieć osłupienie, które nawiedziły mieszkańców stolicy wobec tych niebywałych słów prawdy i wyrzutów, wobec tej walki dziecka z olbrzymem — czytamy dalej u M. Bestużewa. — Wszyscy spodziewali się piorunów, które musiały by spalić i zuchwalca i jego słuchaczy; lecz portret był tak wierny, tak bliski, że obrażony możnowładca nie miał śmiałości rozpoznać siebie w satyrze... nie krępowany więcej strachem szept pochwały wynagrodził młodocianego, prawdomównego poetę. Był to pierwszy cios, zadany samowładztwu przez Rylejewa. Wielu nie spostrzegło moralnych skutków jego satyry, lecz ona wskazała i udowodniła, że można bez obawy mówić prawdę; że można krytykować posunięcia władzy i pozywać możnych tego świata przed sąd całego narodu. Od tego wiersza bierze początek polityczna działalność Rylejewa. Płomienność duszy młodzieńczej, zapał szlachetnego oburzenia i dobitne ciosy satyry, bezkarnie zadane takiemu nieprzyjacielowi, zwróciły na poetę ogólną uwagę"[24]).

Trzy miesiące przed powstaniem 14 grudnia miał miejsce niemniej wymowny przejaw nienawiści drobnoszlacheckiego środowiska do arystokracji, również inspirowany przez Rylejewa. Była to sprawa pojedynku i pogrzebu skromnego oficera Konstantego Czernowa, brata stryjecznego Rylejewa, która stała się powodem publicznej demonstracji opozycyjnych nastrojów. Za usilną namową Rylejewa, Czernow wyzwał na pojedynek w obronie honoru swej siostry arystokratę, adiutanta W. D. Nowosilcowa. Pojedynek zakończył się śmiercią obydwóch uczestników. Pogrzeb Czernowa, jako ofiary kaprysu arystokraty, przybrał formę publicznego protestu. Rylejew poświęcił mu wiersz „Na śmierć Czernowa", który zaczynał się od przysięgi na honor i na imię Czernowa.

Nienawiść i wojna faworytom,
Drżącym niewolnikom carów!...

wołał poeta.

Jesteśmy obcy ich rodom butnym,
Jak również oni są nam obcy...

Rozpowszechniany był wówczas również przedśmiertny list Czernowa, zawierający m. in. takie słowa: „Nowosilcow złamał wszelkie prawa honoru, społeczeństwa i ludzkości. Niech padnę, ale niech umrze i on, jako przestroga dla nędznych zarozumialców, żeby złoto i sławny ród nie szydziły z niewin-

---

23) *Wospominanija Bezstużewych*, Moskwa, 1931, s. 68-9.
24) *Ibid.*

ności i szlachetności duszy"[25]). O demonstracji na pogrzebie czytamy we wspomnieniach E. Oboleńskiego: „Wszyscy, kto tylko kierował się myślą i uczuciem, złączyli się tu w milczącej procesji i ciszą solidaryzowali się z tym, który swoją ofiarą wyraził zdanie ogólne; rozumieli ją wszyscy — świadomie i podświadomie — jako obronę słabego przed silnym, skromnego przed butnym".[26]).

W tej atmosferze powikłań społecznych powstał poemat Rylejewa „Wojnarowski". W ich oświetleniu staje się zrozumiały wypad przeciwko Piotrowi I i wywyższenie Mazepy, jako obrońcy praw narodu. A ponieważ powstająca dopiero i nieliczna warstwa inteligencji szlacheckiej, która reprezentowała i kształtowała nastroje „czerni szlacheckiej", czuła się zawieszona w powietrzu pomiędzy potęgą carskiej władzy a nieobliczalnym żywiołem ludowym — jedyną możliwą dla niej walką było podburzanie umysłów i podstęp. Analogia sytuacji społecznej i politycznej była podatnym gruntem dla powstania podobnej koncepcji wśród konspiracji polskiej. Wprawdzie w okresie powstania dekabrystów była ona mniej aktywna i mniej przygotowana, a poglądy jej były bardziej umiarkowane i liberalne, lecz nie należy zapominać, że Mickiewicz, twórca „Wallenroda", oderwany od rzeczywistości polskiej obracał się w sferze wpływów środowiska drobnoszlacheckiego rosyjskiego. Musiało ono wywrzeć wielkie wrażenie na filaretach w Petersburgu i później w Odessie, gdzie Mickiewicz znalazł się w centrum walki agentów wywiadu carskiego i wysłanników Związku Północnego. Tam powstały pierwsze fragmenty „Wallenroda", napisane w podnieceniu nadzieją bliskiego przewrotu państwowego, który by się stał jednocześnie hasłem do walki o niepodległość Polski.

III

Wyraźny wątek „Pieśni Wajdeloty", która najprawdopodobniej była tworem nastrojów odeskich, skomplikował się później po klęsce dekabrystów. Naruszyło to jednolitość poematu, co stwierdzał sam Mickiewicz, kiedy pisał w liście do Odyńca: „Błąd mój pochodzi z planu, który się później zmienił"; zagadnienie „wallenrodyzmu" skomplikowała tematyka rozterki wewnętrznej bohatera. Dość silny nurt liryczny mógł właśnie spowodować to, że myśl Puszkina odbiła się rykoszetem od poematu Mickiewicza i zwróciła się do „Wojnarowskiego", odnawiając wrażenie lektury sprzed lat pięciu. Głównym bodźcem rozważań Puszkina stało się zagadnienie Piotra, węzłowe w sprawie przerewidowania poglądów historiozoficznych dekabrystów. W młodości swojej poeta myślał podobnymi kategoriami politycznymi: historię Rosji kończył na tyranii Iwana Groźnego, a reformy Piotra oceniał z punktu widzenia rodów bojarskich, pokrzywdzonych przez samowładztwo. Zgodnie z tą koncepcją Piotr

[25]) Zb.: *XIX wiek*, I, 334.
[26]) *Ibid.*, I, 319.

w „Wojnarowskim" jest tylko symbolem despotyzmu. Wówczas, gdy ukazał się poemat, nie wywołało to odruchu protestu u Puszkina, przeciwnie, właśnie, „Wojnarowski" był powodem pierwszej jego pochwały dla twórczości Rylejewa. Tak w marcu 1823 Puszkin pisał do Wiaziemskiego z Kiszyniowa: „Czy napisałeś coś nowego? Przyślij na Boga, bo Pletniow i Rylejew oduczą mnie poezji!" [27]). Dopiero po zaznajomieniu się z fragmentami „Wojnarowskiego" Puszkin pisze (w liście do Bestużewa): „Wojnarowski" niezrównanie lepszy niż wszystkie „Dumy" Rylejewa" [28]), a w styczniu 1825 wysyła list do autora poematu, który zawiera entuzjastyczne zdanie o „Wojnarowskim": „Dzięki ci za ty i za list. Puszczyn przywiezie ci fragment moich „Cyganów". Pragnę, aby oni ci się spodobali. Czekam z niecierpliwością na *Gwiazdę Polarną,* i wiesz ze względu na co? — na „Wojnarowskiego". Ten poemat potrzebny był dla naszego piśmiennictwa" [29]).

Oczywiście chodziło tu o różne względy polityczne jak również i literackie [30]), niemniej koncepcja „Mazepy-Katona", która tak uderzyła Katienina, nie wywołała w Puszkinie sprzeciwu. Jeszcze w 1822 skreślił on notatkę o Piotrze, świadczącą, że zdanie poety o carze-reformatorze mało odbiegało od poglądów Rylejewa: „Piotr I nie lękał się wolności narodu, nieuniknionego skutku oświecenia, ponieważ polegał na swej potędze i pogardzał ludzkością być może więcej niż Napoleon. Istotnie, historia pokazuje dookoła niego ogólne niewolnictwo. Wszystkie stany, jednakowo okute, były zrównane wobec jego maczugi. Wszystko drżało, wszystko podporządkowywało się w milczeniu" [31]). W 1830 Puszkin powie: „*Pierre I est tout à la fois Robespierre et Napoléon (la Revolution incarnée")* (Piotr I jest jednocześnie Robespierrem i Napoleonem (wcieleniem rewolucji")[32]). Gotów wybaczyć Piotrowi śmiertelne ciosy wymierzone szlachcie, carską „maczugę" i samowładztwo wobec jego roli krzewiciela postępu gospodarczego i kultury. Puszkin rozwinie tę tezę w 1834 w całą apoteozę:

„Dłuższy czas Rosja znajdowała się w absolutnym odosobnieniu od losów Europy... Inwazja tatarska nie była owocna w przeciwieństwie do zalewu Maurów: Tatarzy nie dali nam ani algebry, ani Arystotelesa... Gwałtowny przewrót, który nastąpił w czasie potężnego panowania Piotra, skruszył wszystko co było przedtem i wpływy Europy wypełniły całą Rosję. Rosja wpłynęła do Europy, jak spuszczony na wody okręt, — przy uderzeniach siekiery i grzmotach armatnich. Lecz przedsięwzięte przez Piotra wojny były zbawienne i owocne dla Rosji zarówno jak i dla całej ludzkości. Sukces przeobrażenia, którego twórcą był Piotr, nastąpił w wyniku bitwy połtawskiej;

---

27) Puszkin, Dzieła w wyd. *Academia,* Moskwa, 1936, t. VI, s. 49.
28) *Ibid.,* s. 65.
29) *Ibid.,* s. 94.
30) Analizę *Wojnarowskiego* jako zjawiska literackiego dałem w artykule *Wojnarowski (Kuźnica,* 1948, nr 28).
31) Puszkin, Dzieła, 1936, t. V, s. 256.
32) *Ibid.,* s. 344.

europejska oświata dotarła do brzegów podbitej Newy. Piotr nie zdążył zakończyć tego co rozpoczął... zmarł, lecz ruch, który nadał swoją potężną ręką, długo trwał w olbrzymich częściach składowych państwa" [33]).

Obraz Piotra, który Puszkin maluje w przytoczonych słowach, jest pogłębieniem wizji zwycięzcy spod Połtawy. Samą bitwę połtawską uważał Puszkin za punkt zwrotny w akcji przeobrażenia Rosji w państwo europejskie. Okres powstania „Połtawy" był okresem kształtowania się nowych poglądów poety. Przesunięcie zaznaczyło się w płaszczyźnie przeistoczenia się świadomości socjalnej odłamu szlachty, który reprezentowała inteligencja opozycyjna. Puszkin — jeden z pierwszych w jej szeregach — pragnąc uświadomić sobie swoją sytuację klasową, przeszedł na pozycje myślenia historycznego. W jego twórczości kryzys ten połączył się z tendencją demaskowania jednostki romantycznej, występującą już w okresie odeskim. Polemika na dwa fronty, która inspirowała powstanie „Połtawy" — z romantycznym wątkiem i polityczna: rehabilitująca i apoteozująca Piotra — zaważyła na całości artystycznej poematu. Rozpadł się on, podobnie do „Wallenroda", na dwie części: nowelę bajroniczną (o miłości starego Mazepy do córki Koczubeja) i część historyczną (historię wojny Piotra z Karolem XII). Część historyczna przeważyła: kulminacyjnym punktem poematu jest bój pod Połtawą.

Nowe poglądy historiozoficzne Puszkina posiadały zalążki postępowości. Obraz Piotra kojarzył Puszkin z historią trzeciego stanu, początkami handlu i przemysłu w Rosji. Jednocześnie — z odejściem poety od abstrakcyjnych ideałów wieku Oświecenia — konkretyzuje się w nim świadomość klasowa, „szlachcica w mieszczaństwie", jak on sam najchętniej określał swoją pozycję społeczną. W listach i notatkach poety obficie są rozrzucone wzmianki o *tiers état*, o życiu ekonomicznym narodów. Jednak zainteresowanie to nie mówiłoby jeszcze wiele, gdyby nam Puszkin nie zdradzał w swoim postępowaniu cech, które wysuwają go na odrębne miejsce w jego środowisku. Mam tu na myśli specjalny stosunek Puszkina do zajęć literackich, gdyż on pierwszy z rosyjskich literatów szlachciców zaczął traktować literaturę jako zawód, a nie zajęcie honorowe. Przezwyciężanie poglądu feodalnego na sztukę opłacił niejedną urazą i niejednym ubliżeniem. Przypomnijmy, że Mickiewicz na skutek trudności materialnych przeżywanych na obczyźnie często wspomina w swoich listach o honorariach i dochodach ze sprzedanych książek, niemniej zachowuje on ogólne wówczas poglądy na „niezależność sztuki".

Stanowisko swoje Puszkin sformułował, kiedy pisał w wierszu pt. „Rozmowa księgarza z poetą": „Nie sprzedaje się natchnienia, lecz można sprzedać rękopis" i od pierwszych lat samodzielnego życia konsekwentnie dążył do wprowadzenia jej w życie. Na naigrawania się przyjaciół i pogardliwe ataki wrogów poeta odpowiadał sztucznym cynizmem w rodzaju: „Czy nie zechciałby pan kupić całej sztuki: poemat długości 800 wierszy, szerokości 4 stopy, rozcięty na dwie pieśni; tanio oddam, aby towar nie leżał bez ruchu".

---

[33]) *Ibid.*, s. 381.

Jest to cytat z listu do Grecza z roku 1821 [34]). W 1823 pisze Puszkin do Wiaziemskiego: „Należy ujmować poezję — za pozwoleniem — jako rzemiosło. Arystokratyczne uprzedzenia do twarzy tobie, lecz nie mnie: na każdy swój poemat patrzę jak szewc na parę butów — sprzedaję z zyskiem" [35]). Kiedy Puszkin dowiedział się, że brat jego rozdaje w odpisach odręcznych „Fontannę Bakczyseraju", oburzenie poety nie miało granic. „Ja śpiewam jak piekarz piecze — pisał rozgniewany do brata w styczniu 1824 — jak krawiec szyje... lekarz morzy — za pieniądz, za pieniądz, za pieniądz! Taki jestem w nagości swego cynizmu!" [36]). Z czasem powiększające się honoraria utrwaliły poetę w merkantylnych poglądach na swoją twórczość. Mówił o niej, jako o „po prostu rzemiośle, gałęzi prywatnego przemysłu". Do marzeń Puszkina należały plany wydawania pisma w celach zawodowych. Gdy w 1836 plany te urzeczywistniły się i pod redakcją poety zaczął ukazywać się *Sowriemiennik*, określił on ironicznie swoje stanowisko, jako „spekulanta dziennikarskiego" i żartem nazwał siebie „sklepikarzem literackim", „kolegą po fachu Bułharyna i Polewoja". Wyrażenia zapożyczone ze słownika przemysłowego i komercyjnego są charakterystyczne dla leksyki Puszkina. Od roku 1830 coraz częściej stosuje on do siebie określenie „mieszczucha", zapewniając na serio swych przyjaciół, że „*mes inclinations toutes tiers état*" („skłonności moje są całkiem mieszczańskie").

Tu brały początek sympatie do nowej klasy i demokratyczne tendencje, które znalazły swój wyraz i w tematyce i w rodzajach literackich, jak również w samym stylu i języku utworów Puszkina. W „Podróży z Moskwy do Petersburga" poeta pocieszał się obrazem rozkwitu życia trzeciego stanu na zgliszczach spalonej w czasie inwazji Napoleona Moskwy szlacheckiej: „Lecz Moskwa utraciwszy swój splendor arystokratyczny kwitnie pod innym względem: mocno popierany przemysł ożywia się w niej i rozwija się z niebywałą siłą. Kupiectwo bogaci się i zamieszkuje pałace, porzucone przez szlachtę" [37]. Oczywiście nie należy przesadzać, pamiętając, że sytuacja socjalna i osobiste powody nie sprzyjały jednolitości światopoglądu Puszkina. Przekonania poety były splotem sprzeczności. Sprawa wyzwolenia socjalnego ludu stała się kamieniem probierczym, newralgicznym punktem jego pokolenia, kluczem do ideologii klasowej. Aczkolwiek lewica liberalnej szlachty, która miała wiele punktów stycznych z ideologią dekabrystów, nieraz trzeźwiej i dalej widziała od ich teoretyków, zatrzymali się oni przed słynną tezą Radiszczewa, który nie bał się zagłady szlachty w imię wyzwolenia chłopstwa [38]). Droga reform odgórnych a nie rewolucja chłopska była jej ideałem.

---

34) *Ibid.*, t. VI, s. 31.
35) *Ibid.*, s. 50.
36) *Ibid.*, s. 66.
37) *Ibid.*, t. V, s. 361.
38) W *Podróży z Petersburga do Moskwy* Radiszczewa czytamy: „O gdyby niewolnicy, uginający się pod ciężkim jarzmem, powstając w rozpaczy skruszyli wiążącymi ich kajdanami nasze głowy, głowy nieludzkich swych panów i krwią naszą zaleli swe niwy, — co wówczas straciłoby państwo? Wkrótce z ich środowiska powstaliby wielcy mężowie, aby zastąpić wy-

Za czasów Mikołaja I zarówno nastroje szlachty jak i kupiectwa i przemysłowców wahały się w zależności od zmian polityki rządu na froncie przemysłu i kapitału agrarnego. Kupiectwo, dość opozycyjnie nastawione przed powstaniem dekabrystów (przypomnijmy księgarza Slonina, który wznosił toasty rewolucyjne z dekabrystami), w okresie popierania przez Mikołaja kapitału przemysłowego godzi się z caratem. Przejawia się to np. w nastrojach Polewoja. Podobnie działo się z ziemiaństwem. W okresie wojen napoleońskich kapitalizacja gospodarstwa rolnego wysunęła na pierwszy plan zagadnienie pańszczyzny, stojącej na przeszkodzie temu rozwojowi. Kryzys agrarny odsunął to zagadnienie już na początku lat dwudziestych, co zawiesiło w próżni dekabrystów, pozostawiając ich bez oparcia w szerokich warstwach ziemiaństwa, a oparcia w masach chłopskich wyrzekli się oni sami. Później nowa fala kapitalizacji rolnictwa zachwiała znów opinię liberalnej szlachty.

W sprzecznościach i zawikłaniach społecznych i gospodarczych tych czasów tkwi sens sprzeczności i powikłań, które znajdujemy w wypowiedziach i samej biografii Puszkina. Więcej niż ktokolwiek inny z jego pokolenia, dzięki przenikliwości swojej natury artystycznej i ostrości myśli, podlegał poeta tym wahaniom. Lecz niezależnie od odchyleń i zaburzeń ogólna linia jego twórczości zdradzała tendencje postępowe, stawiała poetę w awangardzie realizmu, wyprowadzała literaturę rosyjską na drogę zdrowego rozsądku i demokratyzmu. Jednym z etapów na tej drodze jest „Połtawa", jako wyraz pietyzmu Puszkina dla Piotra-reformatora Rosji, wyzwoliciela sił postępu. Jak nikt inny z jego współczesnych, Puszkin był tu bliski prawdzie realizmu historycznego. Nie mogła tego w dostatecznej mierze zrozumieć krytyka idealistyczna. Dopiero dziś należycie oceniamy dialektyczne koncepcje poety.

Jako wiele znaczące porównanie może służyć historyczna powieść Aleksego Tołstoja „Piotr I", rozpoczęta w sto lat po stworzeniu przez Puszkina „Połtawy". „Przystąpienie do pracy nad powieścią — pisał A. Tołstoj o swoim utworze — łączy się z początkiem realizowania pierwszej pięciolatki. Praca nad „Piotrem" była dla mnie przede wszystkim wejściem do historii przez współczesność, ujmowaną po marksistowsku". W jednej z późniejszych notatek A. Tołstoj uzasadnił to swoje twierdzenie: „Pierwsze dziesięciolecie XVIII wieku przedstawia zadziwiający obraz wybuchu sił twórczych, energii, przedsiębiorczości. Chwieje się i rozpada stary świat. Europa, która oczekiwała czegoś całkiem innego, ze zdziwieniem i strachem patrzyła na powstającą Rosję... Niezależnie od różnicy zamierzeń, epoka Piotra i nasza epoka nawołują się wzajemnie właśnie jakimś bujnym zasobem sił, wybuchem energii ludzkiej i wolą do wyzwolenia się od wpływów obcych" [39]). Zdanie to nie było prywatnym zdaniem pisarza. Jak wiadomo, powieść „Piotr I" uzyskała nagrodę Stalinowską pierwszego stopnia. Gdy Moskiewski Teatr Artystyczny

niszczone plemię; lecz oni inaczej pojmowaliby swoje stanowisko w społeczeństwie i nie posiadaliby prawa ciemiężenia. Nie jest to marzenie, spojrzenie moje przenika gęstą zasłonę czasu, ukrywającą przyszłość przed naszymi oczami. Widzę poprzez całe stulecie".

[39]) Centr. Archiwum Państw., fundusz A. N. Tołstoja, nr 34.

(MCHAT) wystawił w 1929 roku sztukę A. Tołstoja z epoki Piotra Wielkiego, „rappowcy" (Rosyjska Asocjacja Pisarzy Proletariackich) wystąpili z druzgocącą krytyką dramatu, zarzucając autorowi apoteozowanie Piotra-reformatora. Sztukę „uratował towarzysz Stalin — pisał A. Tołstoj w nieopublikowanej autobiografii „Moja Droga" — który wówczas już dał istotne ujęcie historyczne epoki Piotra". Rzeczywiście w przemówieniu na plenum KC WKP(b) 19 listopada 1928 roku Stalin powiedział: „Gdy Piotr Wielki, mając do czynienia z państwami zachodnimi, przodującymi pod względem rozwoju, gorączkowo budował zakłady przemysłowe i fabryki dla zaopatrzenia armii i wzmocnienia obrony kraju, było to swoistą próbą wyjścia z ram zacofania".

Lecz powróćmy do rozmowy Puszkina z Mickiewiczem. Jak można domyśleć się z relacji Polewoja, historyczne koncepcje Puszkina nie uzyskały uznania Mickiewicza, który „czynił pewne zastrzeżenia co do moralnego charakteru głównego bohatera poematu". Ponieważ stosunek Puszkina do Mazepy pod tym względem był ujemny, mowa tu była oczywiście o istotnym głównym bohaterze poematu historycznego, czyli o Piotrze. Jakie znaczenie przywiązywał Puszkin do tego sporu, widzimy z tego, że Mickiewiczowi, jako jednemu z pierwszych, posłał świeżo wydrukowany poemat. Niemniej na zawsze pozostał on dla Mickiewicza „Mazepą", utworem, w którym autor walczył z wpływami Byrona i Walter Scotta [40]), a na koncepcje historyczne odpowiedział w „Pomniku Piotra Wielkiego", gdzie wskrzesił poglądy Rylejewa. Mało tego — włożył je w usta samego Puszkina, jakoby właśnie tak myślący wieszcz ruskiego narodu był jemu bliższy. Nie zgadzając się na dialektykę historyczną Puszkina, Mickiewicz pozostał na etapie romantyzmu politycznego.

[40]) W nekrologu, pisanym pod świeżym wrażeniem śmierci Puszkina, Mickiewicz wzmiankował o *Połtawie:* „Około tego czasu ukazał się poemat *Cyganie*, a później *Mazepa*, utwory niepospolite, które uwidoczniły przyrodzony rozwój talentu Puszkina; dwa te poematy są już lepiej osadzone w rzeczywistości. Przedmiot ich prosty, charaktery osób pojęte lepiej i nakreślone z jędrnością, styl tu jawi się już wolny od wszelkiej przesady romantycznej. Niestety forma bajrońska krępowała jeszcze, jak zbroja Saula, ruchy młodego tego Dawida; ale już było widoczne, że był on bliski zrzucenia jej z siebie". Z czasem jednak sąd Mickiewicza staje się surowszy. W wykładach w kolegium francuskim mówi: „Puszkin, jak naśladował Byrona, tak też sam nie myśląc o tym był naśladowcą i Walter Scotta. Gadano wtenczas powszechnie o kolorycie miejscowym, o historyczności, o potrzebie wprowadzenia historii w poezję i powieść. Dwa dzieła Puszkina: *Cyganie* i *Mazepa*, wahają się pośród obu tych wzorów. Raz jest tu on Byronem, drugi raz Walter Scottem, ale zawsze nie jest samym sobą".

STEFAN MORAWSKI

KIPLING — YEATS — AUDEN

Jednym z głównych postulatów estetyki marksistowskiej jest wyjaśnianie zjawisk literackich w związku z określonym historycznie podłożem socjalno-gospodarczym. Dzieląc na okresy historię literatury należałoby więc uznać za linie demarkacyjne poszczególnych epok pewne określone momenty obyczajowo-kulturowe, które zachodziły w następstwie zmian gospodarczo-politycznych decydujących o pojawieniu się nowej formacji socjalnej (teza o podbudowie i nadbudowie). Periodyzacja tego rodzaju — nazbyt schematyczna i mechaniczna — zawiodłaby nas jednak w konkretnej analizie. Istnieją bowiem prądy literackie, które występują w dwu formacjach po sobie następujących (np. klasycyzm występuje u schyłku feudalizmu i we wstępnej fazie kapitalizmu z erą monarchii absolutnej). Albo też w okresie jednej i tej samej formacji ten sam prąd literacki może wystąpić w różnych postaciach (np. schyłkowy romantyzm i parnasizm w pierwszym etapie rozkładu kapitalizmu). Poza tym w okresie jednej i tej samej formacji mogą współistnieć lub też następować po sobie różne typy literatury. Szkic mój dotyczy właśnie tego ostatniego przypadku. Na przykładzie angielskiej poezji od lat około 1890 po rok 1939 próbuję wykazać, że w ramach formacji schyłkowego kapitalizmu (imperializmu) występują co najmniej trzy rodzaje prądów, i że złożoność tych zjawisk literackich daje się w najzupełniej wystarczający sposób wyjaśnić za pomocą metodologii marksistowskiej.

Nie jest bowiem prawdą, że Marks i Engels usiłowali zjawiska literatury i sztuki tłumaczyć przez schematyczne sprawdzanie ich do wzorca danej gospodarki. Młyn parowy zestawiony sztucznie z powieściami Fieldinga i Balzaka nie daje żadnej odpowiedzi na pytanie: na jakich podstawach kształtuje się literatura z końca XVIII i początku XIX wieku? Natomiast Marks i Engels podkreślali, że dane zjawisko literatury i sztuki można objaśnić za pomocą ideologii i obyczajów, w najszerszym tego słowa znaczeniu, panujących w określonym etapie historycznym (zależność obyczajów i ideologii od określonych sił wytwórczych jest przedmiotem badań historyka i socjologa; estetyk powinien tylko o niej pamiętać).

Po drugie, Marks i Engels nigdy nie sądzili, że wystarczająca jest analiza aktualnej ideologii i aktualnego stanu obyczajów. Podkreślali natomiast (Marks w „Przyczynku do ekonomii politycznej" i w „Liście do Lassalle'a" z 22. VII. 1861, Engels w „Materalizmie historycznym" i w „Liście do K. Schmidta", obaj w „Niemieckiej ideologii"), że dla wyjaśnienia zjawisk literackich konieczna jest analiza pozostałości ideologicznych z poprzedniej formacji. Postęp ideologiczny — tłumaczyli — dokonywa się wolniej niż postęp w dziedzinie techniki, i w każdym etapie historycznym spotykamy ślady tradycyjnych rozwiązań obok rozwiązań nowych.

W końcu Marks i Engels żądali, by analizując zjawiska literackie zwracać uwagę na nierówność tempa postępu socjalno-ekonomicznego różnych krajów, co w rezultacie powoduje nierówne tempo rozwoju form kulturalnych, tzn. zapożyczanie się, zwykle u narodów bardziej rozwiniętych społecznie i kulturalnie, czasem u narodów opóźnionych w rozwoju (tamże).

Pamiętając o tych trzech wskazówkach rozważmy na konkretnym przedmiocie mojego szkicu, jak należy tłumaczyć wystąpienie trzech gatunków poezji w fazie imperializmu. Kipling jest wyrazicielem potęgi kolonialnej Anglii XIX wieku. Twórczość jego wiąże się z największym rozkwitem kapitalizmu towarowego i finansowego. Jest to era bezwzględnej hegemonii brytyjskiej na morzach i rynkach światowych, era gigantycznego bogacenia się Forsyte'ów. Yeats odpowiada tendencji rozpadowej kapitalizmu, jednoczesnej z jego apogeum. Pisali o tym dialektycznym prawie Marks i Engels w „Manifeście komunistycznym". Rozwijając się nadmiernie kapitalizm towarowy przechodzi w finansowy, wikła się w coraz większe konflikty wewnętrzne, rodzi coraz mocniejszy proletariat, walczy beznadziejnie z coraz częstszymi i okropniejszymi kryzysami. Odosobnienie Yeatsa, jego pesymizm i mistycyzm, reprezentują ogólną postawę ówczesnych modernistów i parnasistów, coraz bardziej obcych światu burżuazyjnemu, coraz bardziej zamkniętych w sobie, skazanych na igraszki z własnymi marzeniami i na kuglarstwo w zakresie formy (proces tego wyizolowania jednostki, który zarazem tłumaczy powstanie cyganerii z *fin de siècle'u*, świetnie opisał G. Lukacs w szkicu „Powieść jako epopeja mieszczańska"). Auden jest poetą z okresu ostatnich, najcięższych walk imperializmu (tuż przed jego agonią) z proletariackim socjalizmem. Imperializm tej fazy wytwarza w zakresie zjawisk politycznych tzw. „trzecią siłę", socjalistów mieszczańskich idących na ugodę z rządami burżuazyjnymi. W dziedzinie literatury odpowiednikiem tego zjawiska jest szermowanie ideałem odpowiedzialności społecznej pisarza, używanie nawet terminologii marksistowskiej, a w gruncie rzeczy — wyrażanie programu demokracji liberalnej z wieku XIX. W unowocześnionym języku nazywa się ten kierunek „humanizmem integralnym", wciąga się weń przeżycia religijne i obronę wszystkiego, co ludzkie („to co ludzkie" jest tak samo naiwne i ogólnikowe jak ongiś u Ludwika Feuerbacha.[1]) Au-

[1] Podobną postawę zajmuje w Anglii powieściopisarz i dramaturg J. Priestley, we Francji Malraux, zaś w Ameryce Hemingway. Nie przyznają się oni do subjektywizmu, tak jak to czynią w różnych manifestach formiści, lecz maskują się poruszając cząstkowe zagadnienia

den, początkowo sympatyk poronionego marksizmu w wydaniu *Labour Party*, w chwili obecnej pisuje wiersze o podkładzie teologiczno-panteistycznym.

To, co napisałem o tych trzech poetach, nie wyjaśnia oczywiście w zupełności genezy ich twórczości. Mówiąc o Kiplingu trzeba pamiętać, że korzystał on z realistycznej powieści angielskiej (Gaskell, Thackeray, Trollope), z naturalistycznego autentyzmu Zoli, z witalistycznych poglądów w biologii, popularnych u schyłku XIX wieku, tuż przed wystąpieniem Bergsona, a przede wszystkim z rasistowskich teorii panów Gobineau i Chamberlaina i z brytyjskiej ultrazarozumiałości, którą później tak bezlitośnie tępił G. B. Shaw. Yeats korzystał głównie ze spuścizny francuskiej. Parnasizm i symbolizm były spadkobiercami Baudelaire'a, Keatsa i E. A. Poe, którzy wyrazili w swej twórczości pierwsze katastroficzne symptomy ustroju burżuazyjnego, bezpośrednio po rewolucji przemysłowej. Dużo wątków czerpał także z irlandzkiej poezji ludowej (obudzenie się narodowe, a w związku z nim zainteresowanie się poezją ludową datuje się już od początku XIX wieku, od braci Grimm i Schlegla). Audena zaś nie można by zrozumieć bez rozumienia freudyzmu, kompleksu „mniejszej wartości" Adlera, humanizmu F. C. Schillera, J. Huxleya i B. Russella, twórczości socjalistycznej w ZSRR (która nawróciła pisarzy zachodnio-europejskich na pisarstwo moralne) i twórczości T. S. Eliota.

Trzej wymienieni poeci reprezentują szersze prądy literackie w Anglii ostatniego pięćdziesięciolecia. Nie znaczy to, że byli założycielami jakichś szkół i że wyczerpują wszystkie rodzaje poetyki współczesnej. Wiek XX żadnych szkół poetyckich nie stworzył, obfituje natomiast w różnorodność treści i formy. Są oni jednak — jak mi się wydaje — typowi dla pewnych określonych postaw ideologicznych Anglii XX wieku: 1) quasi-faszystowskiej, 2) eskapistycznej i 3) socjalburżuazyjnej. Kiplingowski rodzaj twórczości kontynuowali Masefield i tzw. „poeci georgiańscy" (Gibson, Davies, Brooke) aż po pierwszą wojnę światową. Yeats ma spadkobierców w formistach, imagistach i surrealistach (Sitwellowie, Aldington, T. S. Eliot, Dylan Thomas). Auden należał do grupy debiutujących w *New Signatures* w roku 1932 wraz ze Stephen Spenderem, Cecil Day Lewisem, Isherwoodem i Louis Mac Neicem. We wstępie do tego zbioru wydawca podkreślał, że „utwory poetyckie w tej książce są wyraźną reakcją przeciw poezji ezoterycznej". Oczywiście prądy te występowały antagonistycznie względem siebie. Piszę o tym w zakończeniu mego szkicu.

II

Notoryczna księżniczka z bajki, gdy pierwszy raz zobaczyła nędzarzy, klasnęła pono w dłonie i z rozbawieniem zawołała: „jakie to niezwykłe!" Podobnie zareagował Londyn w ostatniej dekadzie XIX w. na tom wierszy Rudyarda

społeczne (bez zrozumienia istotnych konfliktów klasowych). Bronią się jednak tak samo jak formiści przed upolitycznieniem literatury, pisząc o człowieku jako o „zwierzęciu politycznym" piszą tak, jakby mówili o jego odwiecznym, tragicznym przeznaczeniu. Stąd u Malraux i Hemingwaya tyle podobieństw z egzystencjalizmem.

Kiplinga pt.: „Ballady koszarowe" (1892). Tom zresztą niejednolity, gdyż obok poematu o żołnierzu kolonialnym zawierał także utwory o treści dotyczącej Hindostanu (pierwszy z nich ze znanym mottem: „*Oh, East is Eeast, and West is West, and never the twain shall meet*"). W tym czasie uwielbiany Swinburne pisał essaye krytyczne, Wilde sypał paradoksami w salonach, a na rynku literackim głosił program: „Sztuka nigdy nie wyraża nic poza sobą". Sonety Rossettiego czytały tylko szanujące się sfery (tzw. *high-life*). Burne-Jones, późny prerafaelita, był najbardziej wziętym malarzem. Nic dziwnego więc, że poezja o zwykłym człowieku (*The man-in-the-street*) wydała się e g z o t y k ą. Smród żołnierskich butów przemawiał do ówczesnych czytelników bardziej niż fascynujące zresztą obyczaje autochtonów kolonialnych (np. „Ostatni Sutti"). Po słonecznych opisach morza i patetyzmie wolnościowym u Swinburne'a przyszła moda na Tomka (Tommy) — bezimiennego bohatera na odległych, rozproszonych po całym świecie frontach imperium brytyjskiego.

Egzotyka codzienności usprawiedliwia tytuł „Ballady". Nie ma u Kiplinga elementów fantastyki ludowej, ale są to utwory epickie o sprawach niezwykłych, nikomu wówczas w Anglii nieznanych. To jedno. A poza tym: balladowa jest forma utworu. Bogato refrenizowana, wyrażona prostym językiem, dochodzącym często do wulgarności. Rytm jest żołnierski, m a r s z o w y. Rymy twarde.

W przedmowie autor zapowiada, że są to pieśni o mocnym człowieku (*the strong man*), który zapewnia pokój i bogactwo wyspie. W następnym wierszu — z monogramową apostrofą („Do T. A.") — zwraca się wprost do żołnierza:

ułożyłem pieśni dla ciebie,
mogą być dobre lub złe...

i jemu przypisuje prawo jedynego krytyka:

ty jeden tylko możesz rzec,
czy one są...
...prawdziwe

Wraz ze zmianą treści poetyckiej zmienia się forma. Przeznaczona dla mas i pisana o człowieku prostym — prozaizuje się. Już w lirykach dramatycznych Browninga ujawniła się tendencja do prozaizowania, lecz dialog filozoficzny utrzymał prozę w ramach metafory. U Kiplinga prozaizmy posunięte są aż do trywialności. Po pierwsze dlatego, że dotyczą drobnych zdarzeń życia wojskowego. Po drugie dlatego, iż język jest umyślnie niewybredny, gwarowy, gdyż w Hindostanie żołnierze brytyjscy mówią innym żargonem niż pod Kabulem. W końcu poezja Kiplinga ma charakter piosenkowy. Jest przygrywką do długomilowych wędrówek piechura. Za cel ma spopularyzować żołnierza kolonialnego, czytelników londyńskich wprowadzić w jego świat i zrodzić

w nich poczucie brytyjskiej z nim wspólnoty, a żołnierzowi złożyć w darze poczucie jego specjalnej wartości i przeświadczenie, że nie umiera daremnie.

Starsi o pół wieku, inaczej oceniamy poezję Kiplinga niż jego współcześni. Nowość (dla ówczesnych) jest dla nas dzisiaj tylko kryterium wartości historycznej. Wulgaryzm treści — wtedy z posmakiem literackiego skandalu — teraz jest tylko wulgarny. Przekonaliśmy się również, że rym jest zawodnym elementem przy podziale proza — poezja. Pozostaje nam więc wciąż wątpliwość: czy to, co pisał Kipling, jest naprawdę poezją?

Można by powiedzieć, że wiersze „koszarowe" są piosenkami marszowymi, a nie poezją, zaś ballady o Wschodzie są bardzo krótkimi opowiadaniami ujętymi w formę rymowaną. W obu odbija się skądinąd świetny, lecz tu źle zastosowany talent autora „Księgi dżungli" i „Wielu wynalazków". Walor muzyczny jego wierszy — odpowiednio do tematyki wątły w zakresie, który obejmuje — jest głównie walorem trąbki wojskowej i monotonnego taktu maszerujących nóg.

W następnych tomach wierszy jest wprawdzie nieco inaczej. Znane utwory pod tytułem „Jeśli" i „Ci co ustępują" zmieniają wulgarność treści w mesjanizm imperialistyczny. Wiersz nie jest piosenką, lecz apelem moralnym, kazaniem na codzień z brytyjskiej ambony. Nawołuje do kształcenia się w męskości (obsesja Kiplinga), i to głównie brutalnej, z domieszką żołnierskiego honoru. Rózgi liktorskie stają się przesłanką pierwszą. Wiersz jest bez obsłonek: dydaktyczny. Biały człowiek ma za zadanie i obowiązek wobec Boga władać ludźmi czarnymi, żółtymi itd. To znaczy — od strony treściowej Kipling przesunął akcent z obrony poniewieranych i lekceważonych Tommych (wraz z ich jurnym chamstwem) na wyświęcanie nowego ideału (profaszystowski wigor). Od strony formalnej zmiany są niewielkie. Prozę marszu zastępuje ścienna proza porannego katechizmu. Dialekt znika. Wizja koncepcji (i to fałszywej koncepcji) pokrywa deficyt poezji najzupełnie awizyjnej. Być może, że okruchy plastyki znajdziemy w jego jeszcze późniejszych, ponownie bogatych w dialekt utworach o morzu i maszynach (*The Seven Seas, Mac Andreas Hymns*), lecz nie wydają mi się one najbardziej kiplingowskie.

W tym świetle Kipling-poeta znika jak kot cheshirski z „Alicji w krainie czarów". Zostaje po nim smuga szyderczego śmiechu, skierowanego do ówczesnych krytyków (utwór pt.: „Zagadka warsztatów"). Ci jakoby, porównując różne warsztaty poetyckie, o Kiplingu mawiali: „To ładne, lecz czy to jest sztuka?" Wydaje się, że mieli słuszność. I szyderstwo Kiplinga było szyderstwem zbyt pewnego siebie. Poezja bardzo łatwa jest równie jednostronna i równie szybko skazuje się na zgubę, jak poezja bardzo trudna.[1])

---

[1] Chcę zwrócić uwagę, by nie być fałszywie zrozumianym, na różnicę poezji Majakowskiego i Kiplinga. Pierwszy również pisał dla mas (tak trzeba!), i to w formie marszowej, lub nawet plakatowej i także pisał tylko po to, by wyrażać uczucia milionów i wychowywać je (tak trzeba!), lecz dydaktyka Majakowskiego jest artystyczna, a nie kazalniana. Po pierwsze: nową treść wyraził nową formą i jego poezja jest raczej trudna. Dopiero drugie czytanie odkrywa nam w pełni zawartość ideologiczną i smak artystyczny wiersza. Po drugie Majakowski wprowadza poszczególne prozaiczne słowa, używa zdań imperatywnych i pytaj-

III

W. B. Yeats (1865—1939), poeta irlandzkiego pochodzenia, był w swych początkach biegunowym przeciwieństwem Kiplinga. Pierwszy, hermetyczny, obrał sobie za patronów Patera i Villiers de l'Isle Adama. Drugi, nazbyt otwarty dla publiczności czytelniczej, reagował wojowniczo na estetyzm drugiej połowy XIX w. Pierwszy postanowił poświęcić się przede wszystkim obróbce słowa. Drugi kładł nacisk na ukazanie nowej treści.

W roku 1900 Yeats pisał („Symbolizm poezji"), że rytm wiersza powinien być płynny, kołyszący się i organiczny. To znaczy powinien odpowiadać rytmowi psychicznemu marzeń i medytacji; wyrażać je intuicyjnie, bez domieszki uczuciowej, jako s a m o marzenie lub s a m ą medytację. Na szczęście poeta nie przeprowadził w całości wyłożonego programu. We wczesnych utworach („Wędrówki Oisina" i „Wiatr między trzcinami", 1889—99) nie skąpi mglistych przeżyć wyrażonych mglistymi słowami. Jest na przemian rzewny, melancholijny i tragiczny. Smutek świata jest jego smutkiem osobistym. Lecz jednocześnie zarysowują się dwa pozaestetyczne motywy, którym dotrzymał wierności do końca: a) motyw irlandzki (i związany z nim średniowieczny) oraz b) motyw teatralności jego duszy.

Oba tematy odrywają go od wyłącznego entuzjazmu dla formy. Poeta patrzy wstecz ku mitologii irlandzkiej, jej postacie opisuje językiem psychologii; patrzy w siebie i mitologizuje elementy własnej duszy: wyobraźnię twórczą, pamięć, wolę. Jest — jak go nazywa inny poeta irlandzki — Janusem o podwójnym obliczu. Wieszczem zapomnianego piękna i wieszczem piękna tworzącego się w jego wyobraźni. W pierwszym tomiku wierszy Oisin wędruje z królewną Niamh po lądach i morzach, po „wyspach zatracenia", i rzuca rękawicę św. Patrykowi w imię pogańskich tradycyj. W drugim — Aedh (wyobraźnia bez miłości) prowadzi rozmowy z Hanrahanem (wyobraźnia lotna i wciąż zmienna), a Michel Robartes (wyobraźnia intelektualna) i poeta — z każdym z nich z osobna. Rozważa swą twórczość poetycką, wyraża osobiste żale i poczucie przedwczesnej starości. Gra swój dramat na biurku pisarskim. Aedh opowiada np. o dolinie pełnej kochanków i tak widzi upragnioną miłość:

Z chmurno-bladymi powiekami, co opadają
na oczy omglone marzeniem

albo też zwierzając się z pragnień podniebnych zwraca się ku ziemianom:

rozpostarłem marzenia u waszych stóp,
stąpajcie miękko bowiem stąpacie po mych marzeniach

---

nych, ale zwrot poetycki jest u niego zwykle obrazem, a nie kompleksem zdań hipotetycznych (jak np. w Kiplingowskim „Jeśli"). Różnica ta — ogólnie biorąc — wypływa stąd, że Kipling pisał o masach i dla mas w imieniu króla i rządzącej plutokracji. Poezja jego musiała więc mieć walor „reklamowy". Majakowski zaś pisze o masach i dla mas, w ich imieniu szukając nowych środków wyrazu dla nowych zjawisk społecznych. Stąd nieporównana wyższość i trudność jego poezji.

To jedno: introspekcja psychologiczna prowadzi go do introspekcji marzenia poetyckiego. Po drugie zaś: kult dla przeszłości zakłada kult dla tradycji, a tradycję rozumie Yeats jako arystokratyzm. Poeta — twierdzi w zbiorze essayów pt.: „Poezja i Irlandia" (1907) — powinien być arystokratą. Nienawidzi filisterstwa, kupczyków, urzędników, Ceni tych, co mają czas na marzenie. Czas i zamiłowanie. Poeta robi to najlepiej, a zatem jego artystokratyzm jest najwyższego stopnia. W późniejszym cyklu wierszy pt. „Wieża" (1928) Yeats pisał:

I dodaj jeszcze, że
martwi, wznosimy się marzeniem, by stworzyć
pozagwiezdny raj

albo:

wyobrażenia poety
i wspomnienia miłości
pamięć słów wielu kobiet;
oto wszystkie rzeczy z których
człowiek buduje nadludzkie
— zwierciadłu podobne — m a r z e n i a

Punktem węzłowym dla jego kultu przeszłości i marzenia poetyckiego był — zdaje się — silny wciąż jeszcze w Irlandii klimat feudalnych obyczajów, nawyków i postaw. Irlandia, mocno zapóźniona w stosunku do Anglii w rozwoju socjalno-gospodarczym, kultywowała aż po wiek XX tradycje arystokratyczne. Skąd u Yeatsa łatwy powrót do wątków średniowiecznych, stąd — zamiast realnych narodowo-rewolucyjnych pieśni — n a r o d o w a m i t o l o g i a. Stąd w końcu przekonanie, że praca zarobkowa (którą kapitalizm z racji swych interesów wychwala jako cnotę) jest czymś gorszym od kontemplującego lenistwa. Podobnie przecież, choć w związku z innymi zagadnieniami, twierdził Carlyle w „Przeszłości i teraźniejszości". Te społeczne relikty z czasów feudalnych Yeats ubierał w formę swoiście pojmowanego platonizmu. Dzielił świat na idee i zjawiska w zgodzie z ulubionym filozofem. Lecz po swojemu uważał, że idee odkrywa poeta (wygnany z „Rzeczpospolitej" Platona za sugerowanie pozorów!) kontemplujący świat. S w ó j i m i n i o n y. Świat „bieżący", podług niego zbyt wrzaskliwy, zmienny i niepewny, był światem walczących o pieniądz i dobrobyt.

W rezultacie W. B. Yeats zamknął się najzupełniej w ramach prywatnego odczuwania. Pisał o Irlandii, ale mało był związany z ruchem niepodległościowców (choć prywatnie obcował z nimi). Wydawało mu się wystarczające, że irlandzkość przeciwstawia angielskości, jako ducha — materii (inny wariant specjalnie pojętego platonizmu). Pisał o swoim warsztacie poetyckim, ale mitologicznie (symbolami) i pamiętnikarsko (osobiste wspomnienia). O tworzeniu poetyckim w ogóle mało nam mówi? Wydawało mu się wystarczające.

że przeciwstawiał funkcję poetycką wszelkim innym funkcjom duchowym człowieka.

W latach 1912—1916 dokonywa się zmiana w postawie Yeatsa. Nie wystarcza mu już to, że jest bardem celtyckim i druidem melancholijnego piękna, księżycowej poświaty i własnej duszy. W tomie pt. „Odpowiedzialność" (1914) tak kończy wstępną apostrofę do przodków:

wybaczcie, że dla j a ł o w e j namiętności
choć blisko mi do lat czterdziestu dziewięciu
nie mam dziecka, nic nie mam oprócz książki
nic by się wykazać waszą krwią i moją...

Dwa poboczne wpływy — obok najważniejszego, tzn. ogólnej przemiany socjalno-kulturalnej w życiu europejskim, wyrażającej się w zainteresowaniu powszednią przeciętnością w przejściu od wielkiego symbolizmu do małego realizmu — uwarunkowały wspomniany przełom: przyjaźń z dramaturgiem irlandzkim Synge, realistą o intuicji o wiele głębszej od Yeatsa, oraz wypadki irlandzkie, zakończone nieszczęśliwym powstaniem w r. 1916. Synge nauczył Yeatsa, że „wiersz, nim będzie znów ludzki, musi być wpierw... brutalny". Odtąd Yeats porzuca rytm kołyszący się w takt marzenia na rzecz rytmu „atletycznego". W istocie miesza je. Używa coraz częściej wstawek retorycznych i opisowych. Wprowadza między obrazy lub w same obrazy świat widzialny. Niepowodzenia irlandzkich rebeliantów materializują jego pogląd na świat. Zaczyna się zastanawiać nad realnymi historycznymi przyczynami klęski. Coraz więcej w jego poezji problemów konkretnych. Wypadki bieżące zyskują równe prawo obywatelstwa z pamięcią i marzeniami. Pesymizm „weltschmertzowski" (w którym było dużo pozy) ustępuje miejsca zainteresowaniu się ludźmi dookoła, pesymizmowi człowieka, który dostrzega zło świata i chce je wykorzenić (w tym wypadku zdrową twórczością poetycką).

W jednym z wierszy Yeats przyznaje ze skruchą, że jego cnoty są „analitycznymi definicjami mózgu"; są mało warte wobec cnót ludzi czynu. W innym medytuje nad tragizmem wojny; pisze o wszystkich ludziach na ziemi, o próżnym usiłowaniu uczynienia z życia czegoś, co by miało sens w każdej chwili i zadowalało nas pod każdym względem; o rzadko zamierzonym dobru, które zwykle zamienia się w krzywdę, i o najczęściej zamierzanej krzywdzie, która piękno zamienia w nicość (wiersz z roku 1928 pt.: *Meditations in time of civil war* i *Nineteen hundred and Mineteen*, szczególnie ten drugi). W innym wierszu („Między dziećmi szkolnymi") poeta-straszydło, jak mówi o sobie, rozważa starość i młodość, życie i śmierć, przemijanie i poczucie niedosytu. Wspomnienia i oczekiwanie lepszego jutra zajmują dużo miejsca. Jeśli w tym okresie pojawia się Aedh lub Hanrahan (a wałęsają się jeszcze bezsennymi nocami w jego monologach), to rozmowa przybiera charakter mniej prywatny niż dawniej. Jest filozoficzna, o każdym człowieku i o każdym poecie. Na przykład w wierszu „Salomon do Sheby" o kobietach i o kobiecości.

Inne poematy poświęca starej kobiecie, albo ludziom pracującym, albo też młodym i pięknym. Yeats, zaznajomiony bliżej z wydarzeniami dnia powszedniego, w swych monologach filozoficznych porzucił Platona początkowo dla Plotyna (teoria kolejnych etapów między duchem a materią, bezplatońskiego rozdartego dualizmu); potem porzucił również i tego ostatniego, drwiąc sobie z filozofów, tak jak przedtem drwił z uczonych (świetny wiersz pt.: „Uczeni": „Łyse głowy zapominające o swych grzechach... kaszlące w atrament i wycierające dywany butami... myślący co inni ludzie myślą..."). Odtąd też uprawia filozofię na własną ręką. Filozofię poety i laika. Szuka w świecie poszczególnych całości. Syntetyzuje doświadczenia dnia (obserwacje) z doświadczeniami nocy (marzeniami). Czas wciąż przemijający „zapładnia wiecznością" (cykl wierszy pt.: „Wizja"). Operuje mitem Ledy, żeby wypełnić przepaść między tym, co każdego dnia zdobywają i tracą zmysły, a tym, co zatrzymuje intelekt. Zeus — to wieczność, Leda — to nietrwałość, codzienna egzystencja. Jeśli się pojawia postać łabędzia (ulubiony symbol Yeatsa), to oznacza samotną duszę otwartą na tęsknoty metafizyczne, czyli na to, co boskie w człowieku. Filozofia poezji rysuje się u niego podobnie. Wstawki prozaiczne — wzięte z potocznego lub dziennikarskiego języka — mają w poezji sens o tyle, o ile zasymilowane są przez wizję. W *Ego dominus tuus* (1919), dialogu wyobraźni, poeta rozdziela widzenie świata ludzi praktycznych i ludzi kontemplujących. Uprawiający poezję należą, twierdzi, do drugiej grupy:

ci, którzy kochają świat, służą mu czynem
i choćby malowali i pisali, to wciąż jest czyn
— walka muchy w marmeladzie —
podczas gdy sztuka
jest tylko wizją rzeczywistości.

Poeta — sugeruje Yeats — nie pomija istnienia rzeczy, ale sięga też głębiej: do ich istoty. Jest swego rodzaju metafizykiem. To, co dla niego nie do pojęcia — wyraża obrazami splecionymi z marzeń, a to, co pojąć można — obrazami złożonymi z intuicji zmysłowych. Towarzyszy mu Djinn (wiersz pt.: „Dar Harun-al-Raszyda", 1918), dajmonion poetycki, który odkrywa jego oczom

prawdy bez ojca, prawdy żadnej księgi,
myśli nie z mózgu, nie ze mnie zrodzone,
samo-zrodzone, wyżej-zrodzone, samotnicze prawdy.

A trzeba tu na zakończenie dodać, że ten intuicyjny mistycyzm Yeats artystycznie wypracował. Z natury był na poły marzycielem o niezaspokojonym zmyśle filozoficznym, na poły człowiekiem zdrowego rozsądku.

Pozostaje wypełnić konkluzję oceną jego poezji. Można by powiedzieć, i to jest zapewne słuszna teza, że muzyka jego wiersza, rytmiczna, wieloraka i harmonijna, znakomicie wyraża przedstawioną treść. Lecz by sprawdzić tę tezę,

należałoby dokładnie zanalizować tekst oryginalny. Tego tutaj zrobić nie możemy. Można natomiast powiedzieć i wykazać, że treści przedstawione w 40-letniej działalności poetyckiej Yeatsa obejmują dużo szerszy zasięg niż utwory Kiplinga. Dotyczą bowiem wielu aspektów przeżyć człowieka; jego doznań samotnych, ale wspólnych mimo to z innymi ludźmi jego epoki. Yeats w swej poezji wyraził równie dobrze jak Proust w powieści psychikę myślących i cierpiących jednostek w okresie rodzenia się na pożywce kapitalizmu najpierw dyktatury drobnomieszczańskiej trywialności,[1]) a potem dyktatury faszystowskiej, a więc: rozdarcie między życiem a śmiercią, marzeniem a rzeczywistością namacalną, tęsknota do pełni i poczucie, że wszystko co się przeżywa jest cząstkowe. Te treści biernego męczącego wyczekiwania (à la Hans Castorp) wyrażone są na wskroś poetyckim językiem. Cechuje go po pierwsze plastyczność: to, co poeta przeżywa, unaocznione jest obrazem; po drugie intelektualizm: to, co poeta wyraża, zwykle coś znaczy. Przy tym myśl nie służy celom dyskursywnym. Nie przekonywa, lecz porywa, sugeruje. Wypełniona jest ładunkiem uczuciowym i stwarza nastrój. Obrazy wespół z uczuciową medytacją dają nam smak jedyny, swoisty: poezji, która zarazem jasno komunikuje i wzrusza. Oto pierwsze z brzega przykłady:

Oby wyrosła kwitnącym skrytym drzewem
oby jej myśli były jako makolągwy
myśli bez celu a siejące wkoło
wielkoduszność dźwięku.
Oby w radości rodził się ich pościg
tylko w radości rodziła się kłótnia.
Ach żeby żyła jak zielony wawrzyn
zakorzeniona w stałym kochanym miejscu.
(Modlitwa za moją córkę, 1919).

albo:

zestarzały człowiek nędzną jest rzeczą
z potarganą bluzą, na kiju, jeśli
dusza śpiewając nie klaszcze w dłonie i głośniej nie śpiewa
za każdy łachman w śmiertelnym stroju.

Jak bardzo poetycka jest twórczość Yeatsa, świadczą jego wiersze opowiadaniowe. Kipling nawet temat liryczny nowelizował. Yeats odwrotnie nawet epikę liryzuje. Najlepszym przykładem jest śliczny wiersz pt.: „Czapka i dzwonki" (1899): o błaźnie, który się zakochał w królowej i umarł dla niej.

Z punktu widzenia estetycznego Yeats jest najlepszym technikiem poetyckim W. Brytanii XX wieku. Kipling miał zbyt dużo estrady i ambony, Masefield (inny, nieco późniejszy realista) za dużo rozwlekłości i farbowanego „filozofią zmiany" codziennego sentymentalizmu. Eliot jest niezrozumiały, choć poczytywany za geniusza, zaś Auden jest — jak wykażę — zbyt naukowy i spe-

[1] Reagowali na nią szczególnie Nietzsche i Ibsen.

cjalny. Yeats stoi pośrodku między kazaniem a wykładem, między łatwizną a niezrozumiałością. Jest wizjonerem, i dlatego ma najlepszy język poetycki.

Nie jest natomiast prawdą, jak twierdzą niektórzy krytycy angielscy, że Yeats jest najwybitniejszym poetą brytyjskim XX wieku. Wielka Brytania — oceniając z punktu widzenia społeczno-historycznego — w ogóle nie ma w tym wieku poety tego rzędu, co na przykład Majakowski w ZSRR, Éluard i Aragon we Francji lub, chociażby u nas, Przyboś. Yeats mimo zmiany po roku 1916 pozostał nadal antydemokratyczny, pesymistyczny, zagubiony tylko w prywatnych smutkach i prywatnych mitach, zaczarowany w kręgu monstrualności życia, znikomości wszelkiego wysiłku w kierunku jego zmiany i lęku przed śmiercią. Jak wszyscy symboliści europejscy, do końca twórczości pozostał obcy rzeczywistości socjalnej, wynosząc poezję, jak hostię, ponad politykę. Mimo że jego sposób obrazowania przeżyć wskazuje na talent wirtuoza formy i mimo że najlepiej z poetów brytyjskich XX wieku wyraził rozkład psychiki mieszczańskiej, musimy o tego rodzaju poezji powiedzieć słowami Gorkiego zwróconymi do rosyjskich dekadentów: „Panowie, jeśli czujecie obrzydzenie do wszystkiego, nie wychodźcie wówczas na ulicę; tam chodzą żywi, zdrowi i nowi ludzie, tam spacerują dzieci i młodzież, i to naprawdę jest szkodliwe dla nich, jeśli wymiotujecie na ich oczach." Jej głównym grzechem było bowiem to, że wbrew pozorom konkretności (wizjonerstwo) bez zmiany pozostała p o e z j ą m e t a f i z y c z n ą, odciętą od podstawowych konfliktów społecznych swojego czasu.

IV

Wystan Hugh Auden, urodzony w 1907. Syn lekarza. Studiował w Cambridge, pracował dłuższy czas jako nauczyciel gimnazjalny. Z poezji Audena wziąłem pod uwagę: *Wiersze* (1930), *Spójrz cudzoziemcze* (1936), *Podróż do wojny* (1939). Z dramatów (pisane z Christopher Isherwoodem): *Pies pod skórą* (1935), *Wspinaczka na F. 6* (1936), *Na granicy* (1938). Także z L. Mac Neicem: *Listy z Islandii*. Piszę o nim krócej, gdyż Auden nie porzucił pióra, a zatem trudno go ostatecznie zbilansować.

Auden ujmuje zagadnienie człowieka inaczej niż Kipling lub Yeats. Jego poezja nie ilustruje pewnego typu człowieka w pewnym tylko wycinku życia, ani też nie szuka poprzez skrawki jego istnienia istoty tego, co ludzkie. Wprost przeciwnie: zatrzymuje się na sprawie samego istnienia i próbuje ją zobrazować w całej rozciągłości. Bada chwile wydarzeń i chwile psychiki. Zestawia ułamkowe kolizje z ulicy miejskiej z momentami ostrych konfliktów wewnętrznoludzkich i międzyludzkich. Wydobywa w ten sposób na jaw k o m p l e k s y s o c j a l n e i p s y c h o l o g i c z n e. Różne neurozy — w różnych postaciach — o rozmaitym nasileniu. Troska, trwoga i niepokój — tak sądzi Auden — są treścią pierwszą i główną życia. Każdy z nas ma jakieś braki i każdy rekompensuje cierpienia pracą i złudzeniami. Stąd na pozór paradoksalny, ale słuszny podług niego wynik badań: neuroza uaktywnia człowieka. W poszuki-

[1] Nie czytałem jego wojennych utworów, pono bardzo interesujących ze względu na bogactwo tematyki (socjalnej i teologicznej) i zmianę postawy autora. Tytuły ich: „List noworoczny", „Na dzień dzisiejszy" (komentarz do szekspirowskiej „Burzy") i „Oratorium na Boże Narodzenie".

waniu przyczyn neurozy posługuje się egzystencjalizmem sztukowym za pomocą marksizmu. Auden świetnie podrysowuje tło osobistych niedomagań katastrofą społeczną: wyzyskiem jednej klasy przez drugą, nierównością kulturalną i moralną, niewłaściwym wychowaniem socjalnym.

Ludzie z jego poezji — to garbaci, kulawi czy łysi, z zaburzeniami psychicznymi; albo: pozbawieni talentu, a z wielką ochotą i smakiem na twórczość: nieszczęśliwi kochankowie i donkichoty posiane po świecie w poszukiwaniu rzeczy, której nie ma, nie było i nie będzie. Także bogaci i nieszczęśliwi, choć z pełną kiesą; także robotnicy, którzy wiedzą, że są krzywdzeni i że krzywda nie ustanie, jeśli będą bierni. Czy też pisarze w rozważaniach nad sobą, nad powołaniem społecznym poety — zwierzęcia politycznego, któremu nie może być obojętne, że ktoś umiera z głodu, a ktoś inny mija nędzarza wydawszy tysiąc funtów jako pożywkę na dalsze własne dziesięć tysięcy.

Poezja Audena w ujęciu artystycznym jest naturalistyczna. Pisząc o Bogu (*Sir, no man's enemy...* 1930) nazywa go tak jak najlepszego i najwięcej mogącego człowieka (przez *Sir* zamiast normalnego w angielskim *Lord*), odwołuje się do niego tak jak górale do „Ponbucka". Pisząc o sfinksie (*Three sonnets*, 1939) to co niepoznawalne ujmuje w granicach historycznych (jako to, co dotąd nieodkryte) i psychologicznych (jako potrzebę estetyczno-religijną nienazywania po imieniu najgłębszych uczuć). Te ziemskie wymiary w połączeniu z akcentem położonym na sprawę człowieka i jego otoczenie nadają jego poezji pozorne piętno humanizmu społecznego. Nawet w opisach przyrody (cykle: „Spójrz cudzoziemcze " i „Listy z Islandii") liryzm ustępuje na rzecz relacji o faktach zaobserwowanych, gdyż w naturę wpleciony jest człowiek ze swoimi neurozami.

Dalszą cechą poezji Audena jest to, że jego utwory wydają się zbiorem luźnych i niespodziewanych skojarzeń, a są s e n s o w n y m i c a ł o ś c i a m i. Auden przeciwstawia różne rzeczywistości społeczne i różne cierpienia ludzkie. Każde z nich opisuje migawkowo, w jednym lub dwu zdaniach. Jak gdyby pod kamerą filmową, zestawia obok siebie na pozór odległe obrazy i odrębne treści logiczne. Ten chaos[1]) (surrealistyczny, przypominający płótna Dali, Picasso, Burra), gdzie podświadomość sztukuje rozsypujący się świat zmysłowego doświadczenia, Auden układa w struktury. Wierzy, że irracjonalne skrawki doświadczeń można rozumnie ułożyć w coś sensownego. Wierzy w organizację rzeczy i w podporządkowanie człowieka pewnej typologii ludzkiej.

W związku zaś ze swoją postawą na pół ilustrującą a na pół analizującą używa specjalnego języka. Jest to, jak sam go ochrzcił, d y k c j o n a r z k l i n i c z n y. Ponieważ Auden pokazuje człowieka neurotycznego, więc stosuje terminy medyczne i psychopatologiczne. Ponieważ wyjaśnia, więc przeważa u niego element i n t e l e k t u a l n y. Wizyjności jest mało. Uboga jest zresztą w intensywność i świeżość obrazów (w tym celował właśnie Yeats). Natomiast

[1] Odpowiada mu składnia celowo „łamana", bez przecinków i zaimków względnych. Wpływ T. S. Eliota. Nie tylko zresztą w tym punkcie. Eliot wpłynął pod każdym względem na młodszą od niego poezję angielską.

najwięcej znajdujemy treści znaczeniowych. Jakaś myśl, nagle skojarzona z inną, daje posmak artyzmu intelektualnego. Metafory służą Audenowi również dla uwypuklenia sensu logicznego, a nie plastycznego. Obok tych trudnych, klinicznych prozaizmów wprowadza prozaizmy mowy powszedniej i w nich zamyka czasami dużą porcję liryzmu. Auden — jak dotąd poeta dla wybranych, a nie dla mas — rozbudził w znacznym stopniu sumienie społeczne angielskich intelektualistów. Po okresie hegemonii Joyce'a i schyłkowego estetyzmu wysunął ponownie problem odpowiedzialności socjalnej artysty. Poeta nie jest kapłanem takiej czy innej idei (jak u Yeatsa), lecz członkiem społeczeństwa. Jego zadaniem jest ulepszać ludzi, wskazywać drogi ku sprawiedliwości i utrwalać przekonanie, że zło jest uleczalne. Inna rzecz, że Auden, mimo iż głosił słuszne postulaty, w wykonaniu sprzeniewierzył się im. Zaczął od marksizmu, ale skończył na teologii. Zwracał się początkowo do człowieka:

Oczyść głowę ze śmiecia tylu zbędnych wrażeń,
zgromadź pogubione, drżące siły woli,
zbierz je razem i luzem puszczaj je na ziemię,
aż w końcu stworzą sprawiedliwość ludzką —
dar naszej planety
(„Podróż do wojny")

— ale teraz zwraca się wyłącznie do Boga.

Oto dwa inne przykłady jego kliniczno-społeczno-religijnej poezji:

Panie, przyjacielu każdego człowieka...
dotknięciem władczym
ulecz nieznośny, nerwowy świerzb
...zapalenie gardła u kłamców...
i wykrzywienia zbyt długiej dziewiczości.
Zakaż surowo wyuczonych reakcji...
(z *Sir, no man's enemy*)

Widzę upadające stodoły, połamane płoty,
pastwiska nie rolę, ziele nie pszenicę.
Stoją duże domy, lecz tylko wpół zamieszkałe...
...Ci, którzy śpiewali wieczorem w gospodach, odjechali,
ujrzeli nadzieję w innym kraju,
ich dzieci wstąpiły w służbę podmiejskich dzielnic;
stały się maszynistkami, manekinami i robotnikami fabryk,
zapragnęły innego rytmu życia.
Lecz ich miejsca zajmuje inna ludność, z poglądami na naturę,
zwieziona w odświętnych autobusach i wagonach sypialnych wzdłuż
[tętnicowych dróg;
turyści, którym tudorskie café
ofiarowują Bovril i ciastka drożdżowe...

...ci, którzy wyobrażają sobie, że są lisami i pragną
specjalnej scenerii dla nawiązania miłości;
...wystawiają wille we właściwych miejscach
hermetycznie oświetlone i przemyślnie ogrzane;
zaś nerwowi ludzie, którzy się nigdy nie ożenią,
żyją z dywidendy w postarzałych jak świat domkach,
ze zwierzęciem jako przyjacielem lub tomem memoirów.
Człowieka zmienia tryb życia, lecz nie dość szybko.
Zastanawia się dzisiaj nad tym, co wczoraj się nie zdarzyło...
...W nocy dopiero miota się ten, co w południe nie odkrył prawdy".

(Chór z dramatu „Pies pod skórą")

V

Na zakończenie, zestawiając wszystkie prądy, wyjaśnię ich funkcje wzajemne. Zanim do tego przystąpimy, jeszcze parę słów o ocenie walorów estetycznych. Wysunąłem Yeatsa na plan pierwszy, gdyż operuje najbogatszym materiałem poetyckim (Winogradow w „*Woprosach marksistskoj poetiki*" nazywa tę funkcję twórczą „przedmiotowo-oglądowym wyrażaniem treści"). Zgodnie z zasadami estetyki marksistowskiej język Yeatsa z trójki wymienionych poetów dlatego uważam za najtrafniejszy, gdyż jego przedstawienia są „żywe i całe" (Winogradow) i — opierając się czy to na obserwacji świata, czy też na introspekcji — realizują postulat „konkretności myślenia" (Winogradow). Kipling, jak wspomniałem, jest zbyt naturalistyczny i prymitywny, Auden zbyt wyrafinowany. Obaj ostatni poeci piszą wprawdzie więcej i dokładniej o świecie obiektywnym niż Yeats, lecz Kipling nie wyraża się w ogóle wizyjnie, zaś Auden sprawia wrażenie cyrkowca żonglującego nieoczekiwanymi skrótami myślowymi. Ten sam naturalistyczny konkretyzm co u Kiplinga spotykamy u Masefielda i poetów georgiańskich. Auden zaś niewątpliwie uległ wpływom imagistów, którzy dbali o dokładnie wypracowaną treść znaczeniową, i poezji Sitwellów, którzy precyzję plastyczną podporządkowali eksperymentom dźwiękowym i eksperymentom składni poetyckiej. Yeats jest z tej trójki najmniej dydaktyczny i na tym też polega jego wyższość. Nie znaczy to oczywiście, że poezja nie powinna być tendencyjna. To znaczy tylko tyle, że nie powinna być tendencyjna w zły sposób.[1])

Engels pisał w liście do Margaret Harkness (kwiecień 1888), że „im bardziej ukryta jest myśl autora, tym lepiej dla dzieła sztuki". Zaś w innym liście do Minny Kautsky (listopad 1885) pisząc o tragedii zaznaczał: „Nie jestem bynajmniej przeciwnikiem poezji tendencyjnej... lecz sądzę, że poglądy same powinny wypływać z sytuacji i akcji, bez szczególnego wskazywania na nie, i że autor

[1] Przykładem dobrej politycznej literatury bez ciążącej na niej dydaktyki jest np. *Cichy Don* Szołochowa, *Cement* Gładkowa i *W okopach Stalingradu* Niekrasowa, przykładem dobrej sztuki *Guernica* Picassa.

nie powinien narzucać czytelnikowi przyszłych historycznych rozwiązań, wynikających z opisywanych konfliktów socjalnych". Stosując te słowa, *mutatis mutandis,* do poezji: Yeats jest lepszym artystą od Kiplinga i Audena, gdyż narzuca się za pomocą obrazów, a nie przemocą argumentów.

Kardynalnym błędem Yeatsa jest jego pasywność. To, że wciąż jak odludek rozważa stosunek między „ja a świat". Lecz od tego błędu nie jest również wolny Auden, który maskuje się niezrozumiałą terminologią i ideałem „społecznego humanizmu". Kipling natomiast, reprezentując żarłoczny imperialistyczny aktywizm, najdobitniej odkrywa intencje schyłkowej formacji kapitalistycznej. Mówiąc o błędzie Yeatsa i Audena mam na myśli to, że obaj, mimo iż stworzeni przez swoje warunki historyczne, mogli się im przeciwstawić. Obaj, mimo że wyznawali pozytywny program wychowywania ludzi przez poezję, nie poszli dalej niż ich poprzednicy. Zamiast poezji rewolucyjnej uprawiali poezję pesymizmu i ironicznego reportażu.

Przejdźmy z kolei do ostatniego zagadnienia. Jak występowały wspomniane tutaj prądy literackie względem siebie? Podkreśliliśmy, że kiplingowski naturalizm był reakcją na estetyzm symbolistów. Teraz trzeba dodać, że na trywialny autentyzm i buńczuczny hurra-patriotyzm poezji georgiańskiej reakcją była poezja Sitwellów — atematyczna, antytendencyjna i często nonsensowna. W końcu reakcja na ten rodzaj poezji — ekwilibrystycznej, poza dobrem i złem — była poezja pod wezwaniem „humanizmu społecznego", zwrócona ponownie ku obiektywnej rzeczywistości. Te kolejne przeciwieństwa (jak sprawdziliśmy, bardzo ostre) można wytłumaczyć dialektycznymi prawami metodologii marksistowskiej. Pierwsze z nich, prawo negacji, wyjaśnia pojawianie się przeciwieństw, gdyż w każdym zjawisku zawarta jest sprzeczność, która rozbija je na biegunowo różne elementy. Drugie prawo, negacja negacji, tłumaczy, że każde historycznie późniejsze zjawisko, choć pozornie wraca do form minionych, jest pełniejsze i bogatsze niż zjawisko poprzednie, gdyż wchłonęło także etap pośredni. Konkretnie rzecz biorąc: naturalizm kiplingowski jest prymitywniejszy od „społecznego humanizmu" Audena, gdyż ten ostatni korzystał z dorobku imagistów i innego momentu socjalnego. Podobnie imagiści stoją wyżej niż XIX-wieczni symboliści, gdyż wciągnęli w zakres swej techniki poetyckiej zdobycze poezji georgiańskiej i wyrażali nowy moment socjalny.

Yeats jest zjawiskiem odrębnym, gdyż jego działalność poetycka trwała lat 40. Wszystkie wskazane wyżej przemiany zachodziły u niego drogą powolnych przeciwieństw, drogą stopniowego dojrzewania. Jest to typowy przypadek poety epigonalnego, zapóźnionego w rozwoju zarówno treściowym jak i formalnym, u którego jednak w mniejszej skali dadzą się wyśledzić te same linie demarkacyjne między estetyzmem a naturalistyczną tendencją, potem między naturalizmem a powrotnym estetyzmem, i w końcu między tym ostatnim a poezją „odpowiedzialności społecznej".

Reasumując, pozwolę sobie na pewne uproszczenia (należy je przyjąć, jak każde uproszczenie, ze szczyptą soli). Trzej omówieni przeze mnie poeci re-

prezentują trzy odmienne odbicia walki klasowej dokonywującej się w ramach społeczeństwa kapitalistycznego. Jak pisał Plechanow w znakomitych studiach (*Iskusstwo i obszczestwiennaja żizń*, 1912—13, *Idieołogia mieszczanina naszego wriemieni* w zbiorze „Od obrony do ataku"), inteligencja twórcza albo afirmuje przemoc burżuazji, albo ją neguje. Negacja ta przybiera podwójną postać: albo twórca ucieka w świat symbolów i marzeń, albo też wiąże się z proletariatem, ale w sposób utopijny, reformistyczny, drobnomieszczański. Przykładem pierwszej postawy jest Kipling, drugiej — Yeats, trzeciej — Auden. Wszyscy trzej — w zależności od określonego napięcia konfliktów międzyklasowych i sytuacji międzynarodowej, która kształtowała ich twórczość — wyrażali pewien polityczny światopogląd. Zapewne Yeats i Auden oburzyliby się słysząc taką tezę i odrzekliby, że ich poezja nie ma nic wspólnego z polityką. Niemniej jednak wyrażają oni bunt klerków mieszczańskich przeciw potentatom mieszczańskim, bez związku jednak z proletariatem, bunt tak słaby, że wbrew sobie pozostają w ramach panującej ideologii. Każda bowiem poezja ma swój równoważnik społeczno-polityczny i w większej lub mniejszej mierze opowiada się za lub przeciw postępowym siłom swej współczesności.

MIECZYSŁAW PORĘBSKI

KU SZTUCE NOWOCZESNEJ

Plastyka polska ostatniego trzydziestolecia nie ma jeszcze swojej historii. Parę broszur, trudno dostępne roczniki czasopism, nieco wspomnień koleżeńskich ogłoszonych w latach ostatnich, trochę ocalonych obrazów w salach i magazynach muzealnych, skromna, ale jakże w tych warunkach cenna Galeria Miejska w Łodzi, fragmentaryczna wystawa w krakowskim Pałacu Sztuki we wrześniu 1948 — to wszystko, co ją w tej chwili legitymuje. Za mało, żeby bez dalszych specjalnych poszukiwań i studiów podsumować jej dzieje, sklasyfikować osiągnięcia, ocenić wniesione wartości.

Ale ostatnie trzydzieści lat naszej plastyki to nie tylko historia, to również problematyka — wciąż żywa i aktualna problematyka sztuki nowoczesnej. Zadanie, które sobie przed trzydziestu z górą laty w Polsce postawiono — dorównać epoce, dorównać nowym, rodzącym się czasom — jest nadal zadaniem otwartym, nadal pasjonuje naszych artystów. Warto zapytać, jak sobie to wyobrażano niegdyś — jak dzisiaj.

TROCHĘ ANEGDOTY

Początki sztuki nowoczesnej w Polsce wiążą się z ruchem, który nazwano formizmem. Jeden z pierwszych formistów, Tytus Czyżewski, opisywał te początki tak:

> Było to w r. 1917, jeszcze za czasów wojny i panowania Austriaków w Galicji. Pewnego wieczoru skomunikowali się ze mną dwaj malarze, bracia Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie. Postanowiliśmy we trzech założyć Towarzystwo skrajnych modernistów i przeciwstawić się tępocie i ogólnej śpiączce, jaka panowała wówczas w sztuce polskiej.

Z końcem roku 1917 sprawa dojrzała na tyle, że nowatorzy urządzili swoją pierwszą wystawę zbiorową jako „polscy ekspresjoniści". Poza Czyżewskim i Pronaszkami do grupy weszli jeszcze: Leon Chwistek, Jan Hryńkowski, Ja-

cek Mierzejewski, Tymon Niesiołowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, rzeźbiarz August Zamoyski, Konrad Winkler i Leon Dołżycki. W kwietniu roku 1918 ekspresjoniści polscy urządzają wystawę we Lwowie. Wywołuje ona ożywioną dyskusję prasową. Po stronie rewolucjonistów opowiada się wybitny estetyk i historyk sztuki, prof. Bołoz-Antoniewicz, pisząc w ankiecie *Gazety Wieczornej:*

> Mam też przekonanie, że ekspresjonizm z pobojowiska wyjdzie zwycięsko, ale mocno pokaleczona opuści je jego przeciwniczka estetyka, gubiąc po drodze swe „nigdy" i swe „zawsze".

W roku 1919 ekspresjoniści polscy organizują w Krakowie trzecią z kolei wystawę — już jako „formiści". Nazwę zaproponował podobno krytyk literacki Emil Breiter, w którejś z kawiarnianych dyskusji. Przypadła do gustu wszystkim i odtąd hasło „formy" na długo stać się miało zawołaniem bojowym polskiej awangardy artystycznej. Natomiast akcja zespołowa formistów skończyła się dość prędko, bo już w roku 1922. W krótkim okresie swej świetności ruch formistyczny zdołał zrobić jak na nasze stosunki wiele. Przewentylował atmosferę, skupił i określił rozproszone dotychczas poszukiwania, rozpętał żywe dyskusje i spory, umiał też wzbudzić zainteresowanie publiczności.

> ...W pewnych momentach wszyscy w Krakowie byli przekonani, że sprawy formizmu są najważniejsze i że od nich zależy cała przyszłość kultury

— twierdzi we wspomnieniach swych z tego okresu Leon Chwistek.

> Przed gmachem Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych na Placu Szczepańskim, gdzie otwarto pierwszą wystawę formistów, „ogonek" przed kasą dwukrotnie się zakręcał

— dopowiada Konrad Winkler.

Żeby uprzytomnić sobie, jak to było z formizmem naprawdę, co reprezentował i jak się daleko w swoim nowatorstwie posuwał, zostawić musimy na chwilę powojenny (po tamtej wojnie) Kraków, Pałac Sztuki, formistyczne manifestacje i formistyczną publiczność. Spraw nowatorstwa nie można rozpatrywać z perspektywy kawiarni Noworolskiego pod arkadami Sukiennic, gdzie dyskutowali ze sobą Chwistek, Czyżewski, Breiter i Pronaszkowie.

OTWARTE OCZY EPOKI

Przyjmijmy pewne założenie. Sztuka otwiera oczy epoce. Każde jej dzieło jest próbą świadomości. Każda taka próba — samopoznaniem. Oto kim jesteśmy — mówi współczesnym i potomnym moda epoki, obyczaj, architektura, muzyka, widowiska, literatura, malarstwo i rzeźba epoki. I w tym — nie gdzie indziej — widzę znaczenie wszelkiego nowatorstwa w sztuce: walczyć o pełną prawdę swej współczesności wbrew zakorzenionym nawykom myślenia, wbrew

rozleniwieniu nie dość lotnej wyobraźni, wbrew oportunistycznemu żądaniu łatwości. Ferment nowatorski powstaje, gdy artysta spostrzega, że środki, które mu przekazała tradycja, nie odpowiadają już treściom, których uwidocznienia domaga się artystyczne sumienie. Wtedy równowaga wzajemna form i znaczeń ulega zachwianiu. Następują gorączkowe poszukiwania w rozmaitych dostępnych kierunkach. Przezwyciężenia i kompromisy krzyżują się wzajemnie. Aż wreszcie przychodzi moment zwrotny. Nowa formuła zostaje znaleziona. Droga stoi otworem, póki nowe niepokoje nie zaczną zwiastować konieczności nowego przewrotu.

Nie chciałbym być źle zrozumiany. Proces, którego schemat podałem, bynajmniej nie zachodzi automatycznie. Moment zwrotu wymaga czyjejś osobistej dojrzałości i osobistej decyzji. Wymaga nie byle jakiej inteligencji i odwagi, a nawet — jeżeli chcecie — pewnej bezczelności, mądrej bezczelności tych, którzy wiedzą, co robią i dlaczego.

Myślę w tej chwili o francuskim kubizmie.

Powstanie tego kierunku poprzedził długi szereg różnorakich poszukiwań, zmian i wyłamań, początkami sięgający jeszcze w lata osiemdziesiąte poprzedniego stulecia. Coraz nowe, śmielsze, nie dorastały jednak wszystkie te koncepcje do miary istotnego przełomu. Był w nich ferment, nie było otwarcia drogi w przyszłość. Wspólną bazę wszystkich stanowił wciąż jeszcze stary, dziewiętnastowieczny impresjonizm z jego jakże sugestywnym kultem bezpośrednich doznań, czystych kolorów, form świeżych i naturalnych. Próby, które po nim nastąpiły, szły w kierunku wzmożenia to konstrukcji, to dekoracyjności, to dynamiki i ruchu. Żadna z nich jednak nie odrywała się w sposób dostatecznie jasny od podstawowego dogmatu impręsjonizmu, który głosił, że istotna prawda o świecie kryje się we wrażeniu odbieranym zmysłami. Od Cézanne'a i Seurata aż po fowizm i futuryzm utrzymywało się i nawet potęgowało złudzenie, że wreszcie się tego wrażenia dosięgnie — wrażenia autentycznego, czystego, pierwszego, wrażenia *in statu nascendi*. Gdy jednak Cézanne wierzył przy tym jeszcze w sens konstrukcyjnego wysiłku, wierzył, że „malarstwo jest sztuką łączenia wrażeń, to znaczy ustalania stosunków między kolorami, konturami i plamami", malarze futurystyczni w swych manifestach z lat 1909—14 twierdzili już tylko tyle, że „wszystko porusza się, wszystko biegnie, wszystko przekształca się pospiesznie. Żaden profil nie znajduje się przed nami nieruchomy, lecz ukazuje się i znika bez przerwy... przedmioty będące w ruchu pomnażają się i targając się wzajemnie doznają zniekształcenia, ...koń, który biegnie, ma nie cztery nogi, lecz dwadzieścia, a ruchy ich są trójkątne". W konsekwencji obraz futurystyczny stawał się nagromadzeniem sypiących się rytmicznie plamek. Ale w tym samym czasie przewrót istotny, przewrót kubistyczny był już faktem dokonanym. Sformułowano nowy, pozytywny program budowy obrazu na zasadach nic już z impresjonizmem nie mających wspólnego.

Zasadniczą cechą kubizmu był intelektualizm. Impresjonizm i jego pochodne nie umiały wyjść poza bezpośrednie wrażenie. Kubiści podjęli malarską rekonstrukcję rzeczywistości na drodze rozumowej spekulacji. Była to droga najdalej

posuniętej analizy, za którą zaraz szła twórcza synteza. W poszukiwaniu przestrzennych uwarunkowań rzeczy kubiści dochodzili zrazu do abstrakcji prawie że pojęciowej — do lakonicznych zgeometryzowanych schematów, oderwanych całkowicie od przypadkowej powierzchowności zjawisk.

Poeci starożytności opisywali przemiany swych bohaterów w drzewa, kamienie i gwiazdy. Kubiści, przenosząc stosunki przedmiotowe w płaszczyznę obrazu, dokonywali przemian równie zupełnych. Tworzyli prostokątnych ludzi i kwadratowe martwe natury. Nie było to przedstawianie danych rzeczy w otaczającej je przestrzeni, ale idące jakby od środka przemianowywanie rzeczy i ich ustosunkowań wzajemnych odpowiednio do realnej przestrzeni obrazu, która rozciąga się płasko i zamyka czterema bokami.

Prostokątni ludzie, kwadratowe gitary i szklanki — to była ta mądra bezczelność kubizmu, która ściągała nań gromy potępienia. Kryło się za nią wotum nieufności zgłaszane naturalnemu, niezmiennemu jakoby porządkowi świata, kryła się rozbudzona ciekawość twórczych mocy człowieka, kryła się nowa wiara w konstrukcyjne zdolności ludzkiego rozumu.

Epoka zmieniała gwałtownie swoje oblicze, przebudowywała mechanikę wewnętrzną swych potencjałów duchowych. Wrażeniowa metoda impresjonizmu nie pozwalała na nic więcej tylko na manifestowanie sytej radości życia albo biernego, fatalistycznego współczucia dla jego niedobitków. Kubizm przypominał człowiekowi prawo i obowiązek rozumowej analizy otaczających go spraw i rzeczy, podważał dogmat naturalności panujących stosunków, otwierał drogę krytyce, ożywiał wolę przebudowy. Radość jego była radością konstrukcyjnego działania, współczucie — rewolucyjnym gniewem demaskującym pozory.

NIENASYCENIE FORMĄ

Wróćmy do formizmu. Formizm nie powstał w atmosferze wrzenia, ale zastoju. Nie był reakcją na rozbudowany i doprowadzany do najdalszych granic system, ale reakcją na pustkę i zacofanie. Powstawał w środowisku peryferyjnym i spóźnionym, które teraz w nowej koniunkturze politycznej (odzyskanie niepodległości) budziło się do życia. Kubizm, futuryzm, nawet niemiecki ekspresjonizm — to wszystko były dla formistów pogłosy spraw dziejących się daleko. Pragnęli im dorównać, odczuwali — jak to określił i uogólnił na całą epokę Stanisław Ignacy Witkiewicz — „nienasycenie formą". Wydaje się, nienasycenie to było po prostu poczuciem niższości. W rezultacie formiści szukali nie tyle własnej prawdy o świecie, co jakiejś kompensacji, wielkości, stylu.

> Otwiera się niezmiernie szerokie pole do budowania z fragmentów dostarczonych przez kubizm, futuryzm i ekspresjonizm nowego stylu pomyślanego na miarę gotyku.

— głosił Leon Chwistek. Powołanie się na gotyk nie było przypadkowe. W innych wypowiedziach wracało w formie konkretniejszej i rozszerzonej: Stwosz —

malarstwo cechowe — prymityw podhalański. W praktyce zwłaszcza wpływ góralskich świątków i malowanek był duży. Formiści brali stamtąd niejednokrotnie zarówno pobożną tematykę jak i kozikową stylizację. Warto sobie przypomnieć, że skłonności te nie były u nas tak bardzo niezwykłe. To samo robił w drzeworycie Skoczylas, w dekoracji — już wcześniej — „Polska Sztuka Stosowana". „Styl podhalański" w budownictwie propagował jeszcze Witkiewicz senior. A Stwosz i gotyk były w łaskach od czasów Wyspiańskiego, Matejki, ba — Norwida, który z daleka patronował tym wszystkim poczynaniom. Jak widzimy, tradycjoburczy formizm miał bardzo bezpośrednie i bardzo swojskie nawiązania lokalne. Wieści z Zachodu ośmieliły go i dodały mu rozmachu, nie wydaje się jednak, żeby istotne znaczenie dokonującego się tam przełomu było przez naszych formistów od razu zrozumiane.

> W przeciwieństwie do naturalizmu formizm posługuje się rozszerzoną koncepcją obrazu świata rzeczywistego, korzystając z doświadczeń poczynionych przez kubistów, ekspresjonistów i futurystów, unikając jednak celowych niekonsekwencji, wprowadzonych przez artystów Zachodu. Zgodnie z ideałem wielkiej sztuki wszystkich wieków, a wbrew tendencjom najnowszych szkół francuskich, włoskich i niemieckich, które poszukują w pierwszym rzędzie wrażeń intelektualnych, psychologicznych, społecznych, literackich itd., dąży formizm do czystego piękna i związanych z nim uczuć radości i entuzjazmu

— pisał Chwistek we wstępie do katalogu wystawy krakowskiej z 1919 r., dodając jeszcze:

> Nie możemy pogodzić się z mechanicznym i przypadkowym szufladkowaniem przedmiotów futuryzmu, z karykaturalnością kubizmu i rozkawałkowywaniem obrazu obowiązującym w ekspresjonizmie.

Jak widać, to co stanowiło sens kubistycznej rewolucji — ostre, krytyczne widzenie przedmiotu — nie podobało się formistom. Brali to po prostu za karykaturę. A jaki był konkretny program formistów? Jak chcieli wobec tego realizować swoje pragnienie stylu, pragnienie wielkości?

> Malarstwo nie może być „powrotem do natury", malarstwo musi być zawsze powrotem do obrazu. Obrazem zaś jest celowe, logiczne wypełnienie pewnymi określonymi formami pewnej przestrzeni stanowiącej w ten sposób jednolity, niezmienny organizm.

— stwierdza Zbigniew Pronaszko w artykule programowym ze stycznia 1918 (*Maski*, nr 1.) I wyjaśnia:

> Formą nazywam konwencję, w jaką ujmuję dany kształt.

Celem formistów była więc doskonała konwencja formalna — nic więcej. Po staremu chcieli realizować sztukę dla sztuki, utwierdzać się w niej wobec świata. Pełni żywiołowego optymizmu nie widzieli czczości i oderwania takiego programu. Jedyny wyjątek pod tym względem stanowił Stanisław Ignacy Witkie-

wicz, wyjścia jednak i on znaleźć nie umiał — nie szukał go zresztą, opętany obsesją nieuchronnego końca świata, do którego należał. W książce swej „Nowe formy w malarstwie" pisał:

> Żyjemy bowiem w epoce straszliwej, jakiej nie znała dotąd historia ludzkości, a tak zamaskowanej pewnymi ideami, że człowiek dzisiejszy nie zna siebie, w kłamstwie się rodzi, żyje i umiera i nie zna głębi swojego upadku. Jedyną szparą, przez którą może podglądać okropny, bolesny, wariacki kurcz pod doskonałą maską uspołecznienia, jest dzisiejsza sztuka; bo filozofia w postaci empiriokrytyków i pragmatystów tak się zakłamała, że odnalezienie w niej prawdy jest prawie niemożliwością. W formach sztuki naszej epoki jest prawda potworności naszego istnienia i jest w nich ostatnie, ginące piękno, którego prawdopodobnie nic już powrócić nie zdoła.

FORMISTÓW DOJŚCIA I ODEJŚCIA

Dorobek malarski formistów jest po dziś dzień nieskatalogowany, mało dostępny i skutkiem tego trudny do indywidualnej oceny. Ogólnie stwierdzić można, że zasadnicza konwencja formistyczna polegała na silnej rytmizacji pola obrazu, na dynamizacji układu i na niwelacji iluzjonistycznej głębi. Rytmizacja pola następowała przez ograniczanie poszczególnych form odcinkami linii prostych i łuków, koordynowanymi wzajemnie. Dynamizację osiągano przez wyraźne podkreślanie we formach ich napięć kierunkowych. Złudzenie głębi przestrzennej niwelowano przez wydobywanie wszystkich kształtów na plan pierwszy, zastępując chętnie rzut centralny układem rzutów równoległych (podobnie jak to robiła plastyka gotycka). Towarzyszyły temu silne kontrasty walorowe, rozkładane równomiernie na całej powierzchni. Dzięki tym wszystkim właściwościom obrazy formistyczne zyskiwały znaczną wyrazistość i czytelność przedmiotową, jednak przy daleko idącej schematyzacji a czasem i pewnej deformacji wyglądów. Sporadycznie dochodziło do deformacji silniejszych. Dawały one organizację obrazu uniezależnioną od stosunków przedmiotowych, pozbawioną jednak tej logiki konstrukcyjnej, jaka cechowała kubizm. Chwistek, Czyżewski, Hryńkowski przez zwielokrotnianie niektórych motywów, urywkowość wyglądów, ruchliwość linii zbliżali się raczej do koncepcji futurystycznych. Andrzej Pronaszko w deformacjach swych dochodził do swoistej ornamentalizacji obrazu, sporo ornamentyki było zresztą również w pomysłach Czyżewskiego a także w perwersyjnych kompozycjach Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Stylu na większą skalę formiści stworzyć nie zdążyli. Niektóre ich założenia przejęła grupa „Rytm", która zorganizowała się w roku 1922. W skład „Rytmu" weszli między innymi: Władysław Skoczylas, Eugeniusz Zak, Rafał Malczewski, Wacław Rogulski, Felicjan Kowarski, Tadeusz Pruszkowski, Ludomir Ślendziński i dawni formiści warszawscy — Wacław Wąsowicz i Romuald Witkowski. Bliską „Rytmowi" była twórczość Zofii Stryjeńskiej i rzeź-

biarza-snycerza Jana Szczepkowskiego. Wszystkim im udało się to, co nie udało się formistom — spłycając ich zdobycze w kierunku łatwej dekoracyjności i stylizacji zdobyli sobie trwalszą popularność wśród publiczności, której snobizm mile łechtała opinia „nowoczesności", a sentyment zaspokajały — „swojskość" i „ludowość" jednych, „sielankowo-romantyczny liryzm" innych, „klasycyzm" i „monumentalność" jeszcze innych.

Udziałem formistów pozostała gorycz odosobnienia i dumne przeświadczenie o własnej wyższości. Indywidualne ich losy artystyczne potoczyły się różnie.

Programowo zrezygnował z malarstwa Stanisław Ignacy Witkiewicz, który pesymizm swój wyrażał w dziwacznych zwierzokształtnych wizjach. (W Galerii Miejskiej w Łodzi jest jeden taki jego obraz — kompozycja z roku 1920, zatytułowana „Rąbanie lasów" — pełna zjadliwości barwnej plątanina kształtów rozlewających się ruchliwymi wypustkami i mackami, to znów zespalających sie w jakieś niedokończone cielska, łapy i pyski). W roku 1924 Witkiewicz ogłosił koniec swej sztuki malarskiej. Odtąd robił już tylko portrety, których za dzieła artystyczne nie uważał; traktował je czysto zarobkowo, dzieląc na kategorie „podobnych", „fantastycznych" i „wylizanych".

Leon Chwistek, filozof-logista, po kryzysie formizmu stworzył sobie na własny użytek odrębną doktrynę: „strefizm". Polegało to na dzieleniu obrazu na kilka stref przechodzących w siebie wzajemnie, a odróżniających się gatunkiem form i kolorem. Z czasem od strefizmu Chwistek przeszedł do „motywizmu", sztuki programowej o wyraźnej tematyce, rekonstruowanej wyobrażeniowo. Do tego okresu należały Chwistka „parady wojskowe" — wspaniali jeźdźcy defilujący przed trybunami, które wyrastają ponad tłum szary i niepozorny — pomniejszony przez zwykłe odwrócenie stosunków perspektywicznych.

Inni formiści przeszli na ogół na pozycje sztuki wrażeniowej. Wśród nich najwięcej malarskiego instynktu wykazał Tytus Czyżewski, łączący wyrafinowanie kolorysty z urokiem niekłamanego prymitywu. Formistyczne nienasycenie (nie znalazło ono dobitniejszego świadectwa niż Czyżewskiego obrazy wielopłaszczyznowe, spiętrzające i łamiące swe powierzchnie wprost w trójwymiarowej przestrzeni widza) ustąpiło tym sposobem cichej, bardzo bezpośredniej kontemplacji barwnego naskórka rzeczy. Przypominają się tu zwłaszcza ostatnie akty Czyżewskiego, ich jakaś wzruszająco dyskretna nieporadność w ułożeniu, delikatna świetlistość ich materii.

Jeżeli już mowa o prymitywie, to wspomnieć jeszcze trzeba Tadeusza Makowskiego, artystę, który — przebywając głównie w Paryżu — w ruchu formistycznym bezpośredniego udziału nie brał, darzył go jednak swym zainteresowaniem i sympatią. Środowisko francuskie dało Makowskiemu to, czego brakło formistom — wyraźną dyscyplinę konstrukcyjną, dzięki której mógł on podejmować najryzykowniejsze schematyzacje i uproszczenia, nie popadając przy tym w łatwizny stylizacji. Odrębny świat wyobrażeniowy Makow-

skiego — infantylny a zarazem logiczny, naiwny a pełen nieprzeciętnych malarskich wartości — zapewnia mu własne, samodzielne miejsce w sztuce naszego wieku.

Dziś zarówno twórczość Makowskiego jak i twórczość czołowych formistów: Witkiewicza, Czyżewskiego, Chwistka — należy już do historii. Makowski umarł w Paryżu w r. 1932, Witkiewicz popełnił samobójstwo po wkroczeniu Niemców w r. 1939, Chwistek zmarł w Moskwie w r. 1944, Czyżewski — wkrótce po wyzwoleniu w r. 1945 w Krakowie.

POPRAWIANIE POZIOMU

Sprowadzenie zagadnień formy do wrażeniowej kolorystyki, jakie stało się udziałem większości naszych formistów z Czyżewskim na czele, miało swój odpowiednik w twórczości młodszej nieco od nich generacji malarskiej — tzw. kapistów.

W roku 1923, gdy nadzieje związane z ruchem formistycznym już się rozwiewały, zawiązał się w Krakowie wśród uczniów prof. Pankiewicza, artysty o wielkiej kulturze i wiedzy malarskiej, opartej na impresjonizmie — tzw. „Komitet Paryski". Od skrótu „K. P." poszła popularna później wśród malarzy nazwa całego ruchu — kapizm. Kapiści wybierali się do Paryża nie po takie czy inne „nowinki", ale po stare, wypróbowane rzemiosło. Chcieli się uczyć malować. Uczyć się od dawnych mistrzów, od impresjonistów, fowistów, kubistów — od kogo się da. W tym wyczerpywał się ich program, a raczej — brak programu. W rezultacie kapiści po większej części stali się postimpresjonistami. Jedynym ideałem, jaki im przyświecał, była doskonałość formalna, rozumiana przede wszystkim jako doskonałość koloru. W malarstwie wedle kapistów nie chodziło nigdy o nic innego, jak tylko o zharmonizowanie dźwięcznej, bogatej płaszczyzny barwnej. Pogląd ten zaciążył na całym pokoleniu malarskim w Polsce. Miało to niewątpliwie tę dobrą stronę, że walnie przyczyniło się do podniesienia przeciętnego poziomu malarstwa polskiego. Miało jednak i zasadniczą wadę — odcinało nasze środowisko artystyczne od rozumienia istotnego sensu przeobrażeń dokonujących się w sztuce europejskiej. Kategoria poziomu była w tym wypadku pojęciem pozbawionym jakiejkolwiek wartości.

Do najwybitniejszych kapistów polskich zaliczyć trzeba Jana Cybisa, Józefa Jaremę, Józefa Czapskiego i Zygmunta Waliszewskiego. Pierwszy z nich jest dzisiaj profesorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, drugi — prezesem międzynarodowego *Art-Clubu* w Rzymie, trzeci — emigracyjnym rozbitkiem w Paryżu. Zygmunt Waliszewski był niewątpliwie najsilniejszą pośród kapistów indywidualnością artystyczną. Jego niepokojący, drapieżny temperament malarski, zmysł monumentalności równie silny jak zmysł groteski, fascynująca śmiałość koloru i żywiołowy rozpęd twórczy — dały wiele,

więcej jeszcze kazały się spodziewać. Zmarł przedwcześnie, w r. 1936, w trzydziestym ósmym roku życia.

Niezaprzeczoną zasługą kapistów, wespół z dawnymi formistami, było zorganizowanie życia artystycznego w Polsce i wytężona propaganda kultury plastycznej w społeczeństwie. Celom tym służyło wydawane od roku 1931 pismo *Głos Plastyków,* jak również popularne czasopisma *Gazeta Artystów* i *Tygodnik Artystów,* służyła organizacja Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, służyły imprezy takie jak teatr *Cricot* w Krakowie, jak wakacyjne ogniska kultury plastycznej, jak wreszcie doroczne ogólnopolskie salony związkowe.

To było wszystko, co można było zrobić w ramach formalistycznej koncepcji sztuki i co w ramach tej koncepcji zrobiono. Ale kwestii stosunku sztuki do współczesności to nie rozwiązywało.

SKOK W TERAZ

Dla formistów i kapistów celem była forma jako rodzaj absolutu, sam przez się oczywisty i nie wymagający komentarzy. W warunkach „nienasycenia formą", jakie dawało się odczuć w naszym zacofanym artystycznie partykularzu, postawa ta tłumaczyła się jasno. Konsekwencją były nieudałe ambicje stylotwórcze i istotny prymitywizm formistów, potem zaś cofnięcie się na passeistyczną pozycję postimpresjonizmu pod hasłem wyrównania poziomu, jakie rzucili kapiści. Istotną akcję wyrównania — nie wstecz, ale wprzód, do pierwszej linii ówczesnej artystycznej awangardy — podjęła grupa artystów, która równolegle z podobnymi poczynaniami na zachodzie i wschodzie poszła w kierunku sztuki skrajnie abstrakcjonistycznej.

Wspólną cechą różnych kierunków abstrakcjonistycznych, jakie ujawniły się w Europie bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej, było radykalne zerwanie z wszelką tematyką o rysach przedmiotowych. W stosunku do kierunków nieco wcześniejszych — ekspresjonizmu, futuryzmu i kubizmu — było to pociągnięcie nowe i radykalne. Cel jego stanowiło osiągnięcie „czystego" wyrazu, „czystego" ruchu, bądź też „czystej" konstrukcji. Na drodze do „czystego" wyrazu znalazły się: odłam kubizmu nazwany „orfizmem" oraz twórczość Rosjanina Wasyla Kandinskiego. Rezultatem były wysublimowane, natężone emocjonalnie układy oderwanych plam, barw i kierunków, działające jakby muzycznie. W kierunku czystego ruchu form elementarnych — trójkątów, prostokątów, kwadratów — poszedł tzw. „suprematyzm" stworzony w Rosji przez Kazimierza Malewicza. Czysty konstruktywizm wreszcie był bezpośrednią konsekwencją kubizmu. Odrzucając jego aluzje przedmiotowe zatrzymywał logiczną budowę formy. Pierwszy w tym kierunku poszedł kubista Léger, rozwinął go zaś tzw. „neoplastycyzm", którego głównymi przedstawicielami byli Holendrzy Mondrian i van Doesburg oraz Belg Vantongerloo.

Pojawienie się kierunków abstrakcyjnych tłumaczyć należy dążeniem do zlikwidowania dwuznaczności formy i treści, usunięcia z obrazu wszystkiego, co

by prowadziło poza jego rzeczywistą, materialną powierzchnię w udany świat tematowych zawikłań. Było w tym tak charakterystyczne dla czasów po tamtej wojnie dążenie do prostoty, racjonalności, łatwości, do swobodnego, spontanicznego wyżycia. Było pragnienie stylu — inne jednak niż u formistów, nie oglądające się wstecz, ale skoncentrowane bez reszty na teraźniejszości, pełne entuzjazmu dla jej form cywilizacyjno-technicznych, dla maszyny, miasta i masowego standartu.

Rozpoczyna się nowa epoka: epoka uścisku z teraźniejszością.

To co jest istotą naszego czasu, co odróżnia go od czasu, który był, co będzie jego nazwą w historii, a co jest jego potęgą w życiu, to zbliża się dzisiaj do człowieka na odległość uścisku.

Posłuszny instynktowi życia i przetwarzając instynkt na ideę, człowiek dzisiejszy wstępuje na drogę pojednania i zbratania z tym nowym wydaniem świata, które dawno tworzyć rozpoczął, a z którym dotąd zżyć się nie umiał. Przytakuje nowoczesnej scenie życia, i w ten sposób miasto staje się dla niego zaczarowaną wyspą potężnych wzruszeń. Przytakuje nowoczesnym formom współbytowania ludzi, i w ten sposób masa staje się dla niego szukanym współpracownikiem nowego piękna. Przytakuje nowoczesnym narzędziom życia, i w ten sposób maszyna staje się dla niego poetyczną czarodziejką jego rozpalonych snów. Miasto, masa, maszyna i ich pochodne: szybkość, wynalazczość, nowość, potęga człowieka i epoki, zapasy z niebem, lot na stalowych skrzydłach, kąpiel w najświeższej wódce dnia, skok w teraz — stają się dla nas przedmiotem nieznanych uniesień

— pisał przywódca polskiej awangardy artystycznej, Tadeusz Peiper, w pierwszym numerze *Zwrotnicy* z maja 1922 roku.

Na terenie plastyki walkę o nowe idee podejmuje grupa „Blok" powstała w roku 1923. Blokowcy odrzucają tematowość i wszelkie naśladowanie natury, głoszą mechanizację artystycznej produkcji, jednorodność faktury, geometryczną precyzję kształtów, dokładność wykonania.

Formy wykonane ręcznie dają grafologiczne odchylenia charakterystyczne dla poszczególnych artystów — wykonanie mechaniczne daje bezwzględny obiektywizm formy.

Rozbieżne indywidualistyczne eksperymenty muszą być zastąpione przez bezwzględną dyscyplinę i ciągłość pracy opartej na kanonach.

Zasada ekonomii pociąga za sobą wielkie uproszczenie środków — dlatego pracę ręczną artysty redukuje się do minimum, mechanizując ją

— czytamy w pierwszym numerze pisma *Blok* z roku 1924.

Najwybitniejszymi artystami „Bloku" byli Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, rzeźbiarka Katarzyna Kobro i M. Szczuka, eksperymentujący w zakresie filmu abstrakcyjnego i fotomontażu.

Gdy do współpracy z plastykami przystąpiło kilku nowoczesnych architektów — Syrkus, Lachert, Brukalscy i inni — z „Bloku" wyłoniło się ugrupowanie *Praesens*, głoszące skrajny funkcjonalizm — podporządkowanie sztuki

zadaniom organizowania nowoczesnego życia. Idee *Praesensu* kontynuuje grupa „A. R.," skupiająca również awangardowych poetów, jak Przyboś i Brzękowski. Grupa ta rozwinęła żywą działalność wydawniczą, przyczyniając się wybitnie do rozwoju nowoczesnej grafiki książkowej w Polsce.

Najciekawszą i najsilniejszą indywidualnością wśród polskich abstrakcjonistów jest Władysław Strzemiński. W ewolucji swych poglądów i pomysłów doszedł on poprzez konstruktywizm oparty na regule złotego podziału do koncepcji niesłychanie skrajnej, którą nazwał u n i z m e m. Występuje w niej przeciw zasadzie kontrastowania, dążąc do maksymalnej jedności wzrokowej obrazu.

Jedyne w swoim rodzaju unistyczne kompozycje Strzemińskiego były to prawie jednostajne płaszczyzny o ledwo dostrzegalnych przejściach kolorystycznych, bądź też o subtelnym, nakładanym wypukło rysunku, wijącym się po całej powierzchni w wyszukanych arytmicznych układach. Unistyczne rzeźby, które tworzyła równocześnie Katarzyna Kobro, polegały na zestawianiu w przestrzeni pod prostymi kątami różnobarwnych prostokątnych i cylindrycznych płaszczyzn o ujednostajnionych proporcjach. Jaki był cel tych eksperymentów? W książce o kompozycji przestrzeni napisanej przez Strzemińskiego i Kobro czytamy:

> Unizm malarski dąży do płaskiej jedności optycznej, zamkniętej w sobie i obojętnej na otoczenie. Rzeźba unistyczna ma na celu jedność rzeźby z przestrzenią, jedność przestrzenną. Ogólnym założeniem unizmu jest jedność dzieła sztuki z miejscem, w jakim powstaje, z tymi danymi przyrodzonymi, jakie istniały już przed powstaniem dzieła sztuki. Terenem, na którym powstaje obraz, jest płaska powierzchnia płótna i czworokąt granic obrazu... Rzeźba, powstając w przestrzeni nie ograniczonej przez żadne granice, powinna tworzyć jedność z nieskończonością przestrzeni.

Jak widzimy, rolę malarstwa ogranicza się tu do jednostajnego natężania formą kawałka materialnej powierzchni, rolę rzeźby do architektonicznej organizacji przestrzeni. Plastyka staje się w ten sposób bezpośrednim odcinkiem życia. O to właśnie chodzi Strzemińskiemu:

> Sztuka powinna się stać organizacją formalną przebiegu codziennych zjawisk życia

— pisze na innym miejscu. I wiemy już: Unizm był żarliwym, wytężonym pragnieniem odnalezienia nowoczesnej, uspołecznionej funkcji sztuki na drodze samowyrzeczenia posuniętego do najdalszych granic.

W ten sposób program „uścisku z teraźniejszością" zamykał się rodzajem odwiecznego mistycyzmu, który jedyną drogę zbawienia widzi w ascezie.

REWOLUCJA WYOBRAŹNI

W latach międzywojennych szeroka ofensywa sztuki nowoczesnej rozwijała się równolegle na dwu skrzydłach. Mowa była dotychczas o jednym — abstrakcjonistycznym. Drugie stanowił surrealizm.

Surrealizm nie był kierunkiem specjalnie plastycznym. Początkowo nawet niewiele z plastyką miał wspólnego — stanowił rodzaj sekty moralnej, która głosiła własny styl życia wewnętrznego: absolutną wolność psychiczną, pozostającą nie tylko poza dobrem i złem, ale również poza regułami sensu i nonsensu. Swoboda taka stawała się dla surrealistów furtką w „nadrzeczywistość" marzeń, gdzie rozsądek nie różni się niczym od szaleństwa, przesąd od wiedzy, sen od rzeczywistości, czas od przestrzeni, gdzie konieczność i wolność są jednym i tym samym.

Surrealistyczne malarstwo nie powstało razem z surrealizmem, nie było następstwem doktryny. Powstało wcześniej. Wyprzedziło znacznie manifest surrealistyczny z roku 1924, a późniejsze zespolenie sztuki i ruchu świadczyło tylko, że pewne istotne tendencje rozwojowe plastyki nowoczesnej znalazły w surrealistycznym programie dogodne na jakiś czas ramy ideowe.

Niczym innym jak surrealizmem *avant la lettre* była twórczość malarska takich artystów, jak Paul Klee, Marc Chagall, Giorgio Chirico — wielkich magów snu, luźnej, asocjacyjnej symboliki, rozległych krajobrazów psychicznych nie liczących się z rygorami rzeczy i zdarzeń. Bezpośrednio do surrealizmu prowadziły pomysły „machinistyczne" dadaistów: Duchampa i Picabii, naklejanki Maxa Ernsta, fotograficzne „rayogramy" Man Raya, ageometryczne reliefy Hansa Arpa. Rozkwit sztuki surrealistycznej to zuchwałe zygzaki i kleksy André Massona, przedziwna algebra znaków plastycznych Juana Miro, somnambuliczna oceanografia Ives Tanguy'ego, metaforyka najcodzienniejszych przedmiotów René Margritte'a, spekulacje Salvadora Dali, egzotyka Wifredo Lama, praktyki magiczne Victora Braunera, fizykalistyczna fantastyka Matty.

Sztuka surrealistyczna nie ma żadnej estetyki formalnej. Wszystkie środki są tam dozwolone i uprawnione, wszystko może służyć zasadniczemu celowi — swobodnemu, nie krępowanemu żadnymi regułami konstrukcyjnymi ruchowi wyobraźni. Szerokie zastosowanie w malarstwie surrealistycznym znajdują efekty mechanicznej przypadkowości — powstają całe nowe techniki, zbliżone do tych, jakie stosuje się przy wyrobie introligatorskich „marmurków", najróżnorodniejsze odbijanki, przypalanki, dmuchanki itp. Wielką wagę przykłada też surrealizm do wszelkich automatyzmów — od automatyzmu ręki prowadzącej ołówek czy pędzel począwszy, na automatyzmie inspiracji i skojarzeń skończywszy. Warto zauważyć, że popularna wśród surrealistów tematyka „naukowa" — wielowymiarowe przestrzenie, głębie kosmiczne, „psychofizyczne" diagramy — to również nic innego jak rodzaj automatyzmu: spontaniczna reakcja wyobraźni na pojęcia i sformułowania, których nie mieści, a które fascynują ją treścią pełną tajemnic.

Żeby sztuka taka jak surrealizm powstała, wyobraźnia artysty stracić musiała w pewnym momencie z oczu przedmiot realny (który jeszcze dla kubizmu był przedmiotem krytyki i walki), stracić musiała wiarę w sens konstrukcyjnego wysiłku (wiarę, która ożywiała poczynania abstrakcjonistów), znaleźć się musiała sama tylko ze sobą, wśród majaków, nad którymi nie panowała, którym

dać chciała jednak świadectwo — jedyne świadectwo prawdy, na jakie mogła się jeszcze zdobyć.

Trudno zaprzeczyć, że surrealizm był rewoltą wyobraźni biernej, wątpiącej, niezdolnej do pozytywnej koncentracji. Obnażał nicość własnego świata, ale jej przezwyciężyć nie umiał.

WŚRÓD NOWYCH TREŚCI

Lekcja rzeczywistości zaczęła się kryzysem ekonomicznym, po którym przyszły lata narastającego zagrożenia wojną, aż wreszcie spadła klęska wrześniowa i hitlerowska okupacja.

W całym tym okresie sztuka nowoczesna w Polsce przechodziła znamienne przeobrażenia, których wynik jasno się dziś zarysowuje. Po cofnięciu się większości formistów na pozycje postimpresjonistyczne, po ostatnich konsekwencjach, jakie z tez swoich wywiedli abstrakcjoniści, młode pokolenie nowatorów od nowa określać miało swoje stanowisko ideowe i artystyczne. Zadanie to podejmują dwa ugrupowania, jakie powstały koło roku 1932 — lwowska grupa *Artes* oraz tzw. „grupa krakowska".

Założycielem grupy *Artes* był Marek Włodarski, wśród jej członków znaleźli się: dawny formista Ludwik Lille, Jerzy Janisz, Tadeusz Wojciechowski, oraz nie żyjący dziś — Aleksander Rimer i Otto Hahn. Artesowcy stanęli początkowo na gruncie manifestu surrealistycznego z roku 1924, później jednak odeszli od doktryny, szukając indywidualnej wyobrażeniowej interpretacji zarówno dla świata zewnętrznego, jak dla wewnętrznych nastrojów i przeżyć artysty.

Do „grupy krakowskiej" należeli między innymi: zmarły w czasie wojny rzeźbiarz Henryk Wiciński, Lewicki, Osestowicz, Jonasz Stern, Maria Jarema. Opierając się na osiągnięciach sztuki abstrakcjonistycznej „grupa krakowska" łączyła (wzorem zresztą starszej awangardy) postępowość artystyczną z radykalizmem społecznym o zdecydowanym obliczu marksistowskim. Bronią jej w walce z wrażeniową indyferencją postimpresjonizmu i z łatwym pompierskim optymizmem panoszącym się w sztuce oficjalnej stały się na początek surowe rygory formalne, drwiąca groteska i ironiczna fantastyka.

Silnie eksponowana politycznie, znalazła się „grupa krakowska" po wybuchu wojny i wkroczeniu Niemców w rozsypce. Ruch zainicjowany przez nią kontynuowała w pewnym sensie „grupa młodych plastyków", która w okresie okupacji skupiła się wokół konspiracyjnego teatru, założonego i prowadzonego przez Tadeusza Kantora. Z działalnością inscenizacyjną łączono organizowanie wykładów, wystaw, dyskusji, audycji muzycznych i literackich. Zaraz po wyzwoleniu, z wiosną 1945, grupa wystąpiła z pokazem prac w Związku Literatów, a w październiku 1946 z wystawą w Pałacu Sztuki. Obecnie jest to najsilniejsza grupa nowatorska w Polsce. Skupieni w niej artyści są ludźmi młodymi, którzy samodzielną działalność artystyczną rozpoczynali przeważnie już w czasie wojny.

Poza Krakowem żywy ośrodek sztuki nowoczesnej stanowi dziś Warszawa, gdzie wokół Henryka Stażewskiego i Marka Włodarskiego skupiają się młodsi, wystawiający swe prace od jesieni 1947 w stałej galerii sztuki nowoczesnej przy Klubie Młodych Artystów i Naukowców. Dobre tradycje nowoczesne kontynuuje środowisko łódzkie dzięki Władysławowi Strzemińskiemu i Stefanowi Wegnerowi. Tendencje nowatorskie zaznaczają się również wśród plastyków Poznania i Wybrzeża.

Gatunek nowatorstwa w powojennej sztuce polskiej określiłbym sumarycznie jako przejście od nowatorstwa formy do nowatorstwa treści. W przeciwieństwie do przeważającego u nas w sztuce międzywojennej zainteresowania formą jest to zjawisko, które może mieć znaczenie zasadnicze. Gdy w roku 1929 Karol Irzykowski w swej „Walce o treść" oświadczył:

— postulatowi formy przeciwstawiam postulat wyobraźni —

był raczej osamotniony. Polacy słusznie mogli wtedy uchodzić za naród urodzonych formistów, lubujących się w pięknych gestach i powierzchownych demonstracjach. Lata wojny przyniosły pod tym względem przeobrażenie. W jaki sposób zaznaczyło się ono na odcinku plastyki?

Malarstwo młodszego pokolenia naszych nowatorów cechuje wytężona praca wyobraźni, ogarniająca szeroki zakres treści, zarówno spekulatywnych jak asocjacyjnych. Świadczą o tym chociażby tytuły obrazów, operujące bogatym inwentarzem motywów rzeczowych, pojęciowych, imaginatywnych, literacko-metaforycznych. W zakresie środków plastycznych zmiana postawy wyraża się w przejściu od organizowania obrazu jako zamkniętej ramami płaszczyzny do koncepcji zdecydowanie przestrzennych, jakby przypadkowo tylko w obrębie ram zawieszonych, sugerujących substancjalną głębię, pełną napięcia i ruchu. Język plastyczny, który w ten sposób powstaje, nie jest językiem łatwym. Nie uwzględnia on naturalnych wzrokowych przyzwyczajeń, nie daje nic gotowego, intryguje niedopowiedzeniami. Jest językiem wielorakich iluzji i aluzji, trudnych do jednoznacznego interpretowania.

Jasne jest, że przełom nastąpił tu z wyraźnym współudziałem elementów i metod surrealistycznych. Atrakcyjność tego kierunku wzrosła w latach powojennych w sposób widoczny. Młodsze pokolenie naszych nowatorów wzięło zeń to wszystko, czego brak szczególnie odczuło: bogactwo treści, różnorodność środków, szerokość widzenia. Cenną była całkowita subiektywizacja wizji, która wyzwalając się z wszelkich norm i konwencji natury obiektywnej popadła w jednostronną zależność od indywidualnej wrażliwości i pomysłowości artysty. Gdyby wskrzesić dawno już zapomniany podział zjawisk artystycznych na sztukę wielkich i małych mistrzów, byłaby to niewątpliwie sztuka „mała" — sztuka prywatnych doświadczeń, przemyśleń i sformułowań, nie licząca na popularność, nie oczekująca szerokiego oddźwięku, daleka od jakiegokolwiek utylitaryzmu i konformizmu.

Czy taka sztuka jest nam dzisiaj potrzebna?

KAZIMIERZ WYKA

U PLASTYKÓW-AMATORÓW

I

Krytyk, który się znalazł na wystawie „normalnej", to znaczy pochodzącej spod pędzla malarzy zawodowych, metrykę obrazów odczytuje wprost z rozwieszonych przed nim płócien. Metrykę, czyli zespół formalnych i treściowych dążności świadczących o środowisku, z jakiego dany artysta wyszedł, o tradycjach, do których nawiązuje, a ponadto mówiących o jego własnym przydatku do owych dążności i tradycji.

Ta zasadnicza dla oceny dzieła sprawa inaczej się przedstawia na wystawie tego rodzaju, co trwająca przez miesiąc maj w Muzeum Narodowym w Warszawie, zorganizowana przez Komisję Centralną Związków Zawodowych — Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Plastyków Amatorów. Dlatego też przede wszystkim należy zwrócić uwagę na genealogię tworów, objętych tym naprawdę niezwykłym pokazem. Genealogię, która dopiero wśród oddzielnych grup genetycznych pozwoli podjąć ocenę bez obawy większego błędu.

O cóż w tym wypadku chodzi? Każda wystawa plastyków-zawodowców jest, żeby tak powiedzieć, jednośrodowiskowa. Akademia Sztuk Pięknych, często studia za granicą, pracownia, kawiarnia — oto określniki środowiska. Natomiast bogactwo przekrojów klasowych oraz rozmaitość doświadczeń społecznych nie łatwo jest odtworzyć z dzieł plastyków-amatorów, kiedy się je ogląda tylko na ścianach muzealnych, w oderwaniu od tych doświadczeń i przekrojów.

Dlatego to każdy z dyletantów reprezentowanych na wystawie powinien posiadać swoją indywidualną i szczegółową metrykę. Zawierającą bodaj najkrótszą biografię autora, zarys jego warunków życiowych, poniechanych czy w ogóle nieodbytych studiów plastycznych oraz zainteresowań światem sztuki oficjalnej. Metrykę zatem, która by szkicowała doświadczenie społeczne i artystyczne, jakiego rezultatem jest oglądany obraz. Oczywiście, że całe ich gromady bez takich metryk samą zawartością swoich ram mówią o wpływach sztuki oficjalnej, ale nie te gromady są najciekawsze.

Szczupłe dane katalogu nie są w stanie zastąpić wskazanego braku. Chodząc wsród sal wiemy na pewno, że wiszą przed nami świadectwa przerwanych karier artystów zawodowych, ale nie umiemy określić, które to są. Nie umiemy rozpoznać, komu drogę zagrodziła trudność w osiągnięciu pełnego awansu kulturalnego w warunkach kapitalistycznych, komu zaś po prostu skromny talencik usechł w połowie drogi. Nie umiemy wreszcie odpowiedzieć, które ściany świadczą o szczerej potrzebie twórczości niezależnie od wykonywanego zawodu, potrzebie wyrażającej się jednak w kształtach naśladowczych i wtórnych. Bo wszystkie te trzy możliwości wiszą na ścianach — nie do rozpoznania, nie do rozdzielenia bez wskazówek, jakich brak. Tylko nieliczne miejsca pokazu, mówiące o potrzebie sztuki wypowiadanej w sposób własny, rozpoznać nie trudno.

Być może, że Komitet organizacyjny posiada odpowiednie materiały. Szkoda, że nawet częściowo, na kilku typowych biografiach, nie udostępniono ich w katalogu.

II

W braku metryk szczegółowych wystawmy dziełom plastyków-amatorów metryki ogólne, łączące je w oddzielne gromady artystyczne, a zarazem grupy genetyczne. Daje się ich wydzielić trzy. Pierwsza z nich to obrazy ludzi dojrzałych wiekiem, świadczące o znajomości sztuki oficjalnej i przetwarzaniu jej form oraz wzorów. Chociaż najliczniejsza na wystawie, grupa to najmniej ciekawa jako rezultat twórczy. Ważna jest jedynie jako dokument wskazujący, które to tendencje owej sztuki zdołały się powszechnie przyjąć wśród półwyszkolonych artystów, a które dotąd nie dotarły. Przerwanych karier niedoszłych zawodowców jest tutaj zapewne najwięcej.

Gromada druga — najpierw jednak pewna dygresja. Przeprowadzany tutaj podział kłóci się pozornie z tym słusznym podziałem, jaki w „Pochwale dyletantów" (Warszawa, 1947) podaje Stefan Szuman: „Wśród dyletantów można wyróżnić dyletantów pierwotnych, tj. samorodnych i dzięki temu swoiście w swojej twórczości jeszcze niezależnych i oryginalnych, świeżych i bezpośrednich, oraz dyletantów wtórnych, tj. zależnych, którzy naśladują w technice i swych zamierzeniach artystycznych sztukę artystów zawodowych. Do twórczości artystycznej dyletantów o charakterze niezależnym i własnym zaliczam sztukę dziecka, sztukę ludową i sztukę niektórych wybitnych dyletantów-artystów samorodnych. Wtórną i zależną twórczością dyletancką nazywam tę, która już nie posiada własnego oblicza, bo naśladuje manierę artystów różnych szkół i kierunków i dlatego nie rozwija ani własnych problemów artystycznych, ani własnego wyrazu" (*l. c.*, str. 12).

Pierwsza gromada genetyczna to przedstawiciele owych dyletantów wtórnych i zależnych. Odtąd wszakże podział zdaje się kłócić, ponieważ wśród dorobku plastyków-amatorów naprawdę niezależnych i oryginalnych wyróżniam dwie, związane przede wszystkim z granicą wieku grupy. Rozbieżność jest

wszakże tylko pozorna. Należą obydwie te grupy do identycznego klanu „dyletantów-artystów samorodnych", ale w pierwszym wypadku takich, przed którymi młody wiek otwiera jeszcze możność przejścia na sztukę pełną i wyszkoloną, w drugim zaś takich, którzy już na zawsze pozostaną dyletantami. Po dygresji powróćmy do rozróżnienia. Więc:

Gromada druga to obrazy kilkunastoletnich autorów, nieraz zadziwiające swoją oryginalnością — zapowiedzi wybitnych może w przyszłości plastyków. Przykłady w nazwiskach: 14-letni Władysław Płussa, 16-letni Zbigniew Bogusławski i Lucjan Mianowski, 17-letni Henryk Stępień, czy wreszcie rewelacja pokazu: 18-letni robotnik rolny Jan Kaźmierski. Materiał do szkolenia, do stworzenia warunków rozwoju, ale — mimo społecznej doniosłości tego faktu — jeszcze nie w tej gromadzie wyraża się główny walor wystawy. Bo któż zaręczy, czy oddani do szkół plastycznych młodzieńcy ci zdołają zachować zdobyty już własny język plastyczny, czy też go zatracą w tłumie sztalug i godzin aktu?

Jest ten walor w dziełach ludzi dojrzałych wiekiem, bez szkoły i wzorów, na mocy twórczego dyletantyzmu konstruujących autentyczne, chociaż nieraz skończenie naiwne dzieła sztuki. To trzecia gromada. Przykłady: Jan Bułat, Józef Cichoń, Władysław Czapka, Bolesław Dynda, Zygfryd Dyszkiewicz, Jan Gauze, Jan Nikifor, Teofil Ociepka, Kamila Pietkiewicz, Jadwiga Sokołowska, Józef Ulewicz, Bolesław Zając. Rolnik, strażnik, ślusarz, listonosz, tkacz, emeryt kolejowy, włóczęga o nieokreślonej przynależności klasowej, maszynista kopalniany, urzędniczka, pracownica pocztowa; Zając — zawód nie podany.

III

Ogólna metryka grupy pierwszej może pozostać taką aż do końca. To znaczy — nie ma co w tej grupie wymieniać nazwisk amatorów sprawniej aniżeli ich koledzy ze ścian przetwarzających podniety sztuki oficjalnej. Bo w zasadniczym względzie są oni sobie równi: „umieją oni już za dużo i za dużo widzieli, słyszeli i wiedzą, by chodzić własnymi drogami, własne środki twórczości i wyrazu artystycznego rozwijać i doskonalić, a umieją za mało, by się uniezależnić od „szkoły", która nad nimi ciąży, i by z takim — jeszcze za skromnym i niewyrobionym, a już do „poważnej" sztuki aspirującym — ufasonowaniem swojego kunsztu mogli podjąć na serio odpowiedzialną artystyczną pracę". (Szuman, *l. c.*, str. 15).

Dlatego dorobek ich ważny jest głównie jako symptom świadczący o tym, jakie to prądy malarskie przetwarzane są przez podszkolonych dyletantów, oraz którędy przebiega granica chronologiczna tych prądów. Przetwarza się przede wszystkim swojski niby-koloryzm z okresu „Sztuki" oraz jeszcze dawniejsze ewolucyjnie podniety ze ścian Zachęty; natomiast prądy malarskie dwudziestolecia nieobecne są prawie całkowicie. Napotkamy kilka próbek koloryzmu wedle kapistów, ale kilka — to wszystko. Nie znajdziemy zaś ani

śladu tych przeróżnych deformacyj wizualnych, jakie eksperymentatorzy proponowali wówczas rzeczywistości.

Czy należy się temu dziwić, gorszyć lub potępiać? Nic podobnego. Należy jedynie stwierdzić, że dojrzały wiekiem amator, nawet podszkolony, dlatego tylko do tej granicy zdolny był postąpić po tropach sztuki oficjalnej, ponieważ nie więcej doświadczenia plastycznego wynosił z muzeów krajowych, ponieważ nadto podejmowane przez większość przeciętnej opinii upodobania zamykały się wewnątrz tego samego obwodu, jaki on zręczniej lub mniej zręcznie odtwarza: Fałat, Stanisławski, Wyczółkowski i in. „Rewolucje" plastyczne dwudziestolecia przetoczyły się nad całym tym obszarem prawie bez śladu. Napotykamy w nim podobne objawy, a przed dokonaniem selekcji na wystawę centralną objawów takich było na pewno jeszcze więcej, niż np. w ankietach czytelniczych. Czasopisma literackie odmieniają Borowski, Brandys, Breza, a z ankiety wyskakuje wciąż Rodziewiczówna z Sienkiewiczem.

W grupie drugiej zastanawiają przede wszystkim przechowane w różnym stopniu świeżości świadectwa dziecięcego języka plastycznego, pozostałości tej syntetycznej i pozarealistycznej budowy obrazu, jakiej objawy znają doskonale badacze twórczości dzieci. Ponieważ więc cechy tej gromady są skądinąd dobrze znane, nie będziemy przy nich dłużej przystawać. Tylko talent, rzadko spotykany w takiej dojrzałości talent plastyczny, każe pośród niej wspomnieć 18-letniego „rolnika" spod Wrocławia (daję cudzysłów, ponieważ takie określenie zawodu niewiele dzisiaj mówi), Jana Kaźmierskiego, a na drugim miejscu Henryka Stępienia.

Zespół akwarel Kaźmierskiego to obok akwarel Dyszkiewicza, Kamili Pietkiewicz, gwaszów Bułata i dwóch rysunków Dyndy najciekawsze odkrycie wystawy. Kaźmierski jest malarzem o godnym uwagi wyczuciu koloru i formy, o umiejętności osadzenia obrazu jedną plamą, — doskonałe błękity w „Żniwach", fiolety w widoku Legnicy — o nie mniej bogatej, a przełożonej na język malarski poetyckiej zawartości obrazu, szczególnie w uroczym „Pejzażu wiejskim". Najżywsze, najcieplejsze poczucie koloru z całej wystawy! Inaczej zapowiada się Stępień, panujący nad formą oschłą z pozoru, wyraźną, nawet klockowatą (oryginalna synteza Paryża), a jednocześnie umiejący na podstawie tych elementów skonstruować interesujący krajobraz („Czarnocin").

Trzecia z grup genetycznych najwięcej daje pola do spostrzeżeń, tutaj bowiem spotykamy rzeczywiste indywidualności plastyczne, a wraz z nimi problematykę samorodnej twórczości malarskiej. Nie inną w zasadzie, ujrzymy to, od problematyki twórczości fachowej i zawodowej. Stąd najpierw pewne uwagi na temat wspólnych właściwości owej grupy. Wśród plastyków-amatorów najczęściej spotykaną techniką jest akwarela (Dyszkiewicz, Pietkiewicz, Nikifor, u Bułata gwasz), znacznie rzadszy bywa olej (Ociepka). Zjawisko w pierwszej chwili dosyć dziwne. Wśród malarzy zawodowych akwarela uchodzi na ogół za technikę trudniejszą, więc skąd jej przewaga u ludzi o małej sprawności warsztatowej? Będąc trudniejszą, akwarela jest równocześnie

techniką, żeby tak rzec, dużo węższą wobec oleju i prawdziwie trudna staje się dopiero w palcach artysty świadomego plastycznie, poszukującego nowych rozwiązań. Natomiast przez swoją wąskość pozwala widocznie amatorowi w sposób szybszy a technicznie mniej skomplikowany osiągać pożądany cel.

Prawdziwego plastyka-amatora również po czym innym poznać. Linia graniczna pomiędzy nim a osobnikami podszkolonymi przebiega wyraźnie wedle tych trzech słupków: akt, martwa natura, portret. Nie spotykamy ich zupełnie wśród amatorów. Powód nieobecności dla każdego rozwiązania będzie jednak odmienny. Martwej natury i aktu brakuje zapewne dlatego, ponieważ kto nie uczęszczał do akademii sztuk pięknych, ten nie rozumie zawartego w nich alfabetu malarskiego. Wśród podszkolonych natomiast nie brak martwej natury — najgęściej wśród podszkolonych na sposób koloryzmu postimpresjonistycznego (na sześć płócien cztery martwe natury). Brak zaś aktu pośród tych ostatnich jest chyba przypadkowy, związany z trudnością zdobycia modela.

Brak pracownianej zaprawy jeszcze nie tłumaczy wszystkiego. Chodzi o to, że w zespole ujęć malarskich martwa natura i akt są jak końcówka szachowa wobec pełnej gry w szachy. Piętrzą przepisane i przewidziane trudności i na nich każą skupić uwagę. Końcówki szachowe rozwiązują zazwyczaj specjaliści, maniacy lub wybitni gracze w chwili wypoczynku — dla dalszej zaprawy. Zwykli szachiści po prostu grają w szachy. Amatorzy starają się grać w pełne malarstwo. Przypuszczenie zaś, że cały swój stosunek do świata można wyłożyć przez odpowiedni stosunek draperii do butelek lub nagości, jest dla nich prawdopodobnie niedostępną sofistyką. I dlatego na to przypuszczenie w ogóle nie wpadają.

Inna zaś chyba przyczyna decyduje o braku portretu. Plastyk-amator, chociażby tworzył w sposób najdalszy od realizmu, uważa siebie najczęściej za realistę. Tymczasem przy portrecie nie wystarczy „uważać się". Trzeba uchwycić podobieństwo, a poprzez nie postąpić dalej w interpretacji portretowanej osoby. Plastyk ów umiejętności takiej zazwyczaj nie opanował, stąd cofa się przed zadaniem dekonspirującym jego przekonanie o samym sobie. Powiadacie, że hipotezy na niczym nie oparte? Ale brak martwej natury, aktu i portretu nie jest hipotezą, lecz faktem niezbitym. Jako taki fakt posiada na pewno swoje przyczyny. W moim przekonaniu dają się one zamienić jedynie na podane tutaj przypuszczenia. Chętnie wysłucham innych!

Zakres malarstwa prawdziwie amatorskiego jest więc uboższy o wszystkie gatunki plastyczne domagające się szkoły i fachowości. Mimo to w zestawieniu z dzisiejszym malarstwem zawodowym zakres ten nie jest ubogi. Dlatego, ponieważ obok krajobrazu nie mniej częstym ujęciem pozostaje tutaj scena ludzka, realistycznie lub poetycko traktowana. Dlatego, ponieważ dla amatorów anegdota obrazu nigdy nie traci waloru. Człowiek w działaniu, w pracy, w fabryce, w walce, w krajobrazie, oto zainteresowania główne. Malarstwo dyletantów na dostępny im sposób jest humanistyczne i mówi wciąż o człowieku, ze wzruszającą nieraz dobitnością, z naiwną dbałością

o dokładny przekład ludzkiej anegdoty na język plastyczny. A jeżeli się nie udaje na język plastyczny, to przynajmniej na wymowę małego dramatu. Spójrzcie na tryptyk Sokołowskiej „Dola listonosza"!

IV

Jak w tym wspólnym zakresie poruszają się poszczególni amatorzy? Opinia malarska i krytyczna wydobyła dotąd dwa przede wszystkim nazwiska: Teofila Ociepki i Jana Nikifora. Zapowiadam od razu, że jestem odmiennego zdania. Najpierw jednak spróbujmy wyjaśnić, dlaczego właśnie ci dwaj amatorzy-plastycy zaznali rozgłosu wśród wtajemniczonych i łaknących nowych dreszczów. Obydwaj rozporządzają niewątpliwie wyraźnym i własnym językiem plastycznym. Język ten nie trudno ponadto umiejscowić na tle znanych a dosyć ezoterycznych języków plastyki nowoczesnej. Ociepka — to egzotyczne marzenia Gauguina, opowiedziane pędzlem Rousseau-celnika. Z akcentem własnym na przedpolowym bogactwie atlasowej fauny. Nikifor — to wizje Kleego, podane w zaprawie poetyckiej z Chagalla. Z akcentem własnym na apokaliptycznym rozmnożeniu miejskich okien i wież.

Oczywiście ani jeden, ani drugi o tych malarzach nie słyszał, ale tym to lepiej dla wpadających w podziw. Pseudonaiwna i pseudoprymitywna, a w rzeczywistości bardzo wyrafinowana sztuka, stająca na przejściu między prawdziwym malarstwem a ledwo tajoną opowieścią o własnych kompleksach i zdziwieniach przed obliczem świata, znajduje tym sposobem rzeczywiście naiwne i rzeczywiście prymitywne potwierdzenie. U niejednego z wielbicieli sztuki ludowej zachwyt bywa równie przewrotny.

Otóż są to sprawy mętne, źródła pochwał bardzo dwuznaczne, i dlatego jestem przeciw. Ociepka i Nikifor to odkrywcy ponętnych i uroczych nieraz zaułków, ale nie poprzez te zaułki prowadzi linia zbieżna pomiędzy wysiłkiem plastyków-amatorów a rzetelną pracą malarstwa wszystkich wieków. „Do kategorii odkrywców możemy zaliczyć nie tylko tych żeglarzy, którzy na nowych lądach po raz pierwszy stanęli, lecz także tych wszystkich, którzy utonęli i zginęli w drodze do poszukiwanego celu" — pisze melancholijnie Szuman, i taką to melancholijną rangę odkrywcy posiadają na pewno Ociepka i Nikifor. Płyną w ogonach dawno objawionych komet, nie wiedząc skąd i dokąd płyną właściwie.

Nie chciałbym przecież, by zdania takie stwarzały sugestię, że między wartością języka plastycznego Ociepki a Nikifora nie ma większej różnicy. Jest, i to bardzo duża, oczywiście na korzyść Nikifora. Niezależnie od dwuznacznego charakteru swych katastroficzno-poetyzujących opowieści o świecie bardzo wielkim, a jeszcze bardziej niezrozumiałym, potrafi on zagrać całkowitą i bezbłędną słusznością środków malarskich. Powiem więcej: gdyby nie wysoka wartość jego języka plastycznego, Ociepka pozostawiony w pojedynkę nie pro-

wokowałby do takiego sprzeciwu, jaki zostaje tutaj sformułowany. Bo nie byłoby wówczas nadmiernego powodu...

Inaczej natomiast wypada ocenić tych prawdziwie samorodnych dyletantów malarskich, którzy, nie osiągnąwszy wprawdzie tak wyraźnie własnej pozycji, osiągają coś więcej i coś bardziej obiektywnego: samoistną wiedzę malarską, ważną nie tylko ze stanowiska ich wewnętrznych potrzeb poetyckich. Tych, którzy naiwnie a szczerze ukazują, że malarstwo to przede wszystkim pewna logika zabudowy płótna, zabudowy formą i kolorem. Tych, którzy umieją w obrębie tej nie wiadomo skąd nabytej obiektywnej wiedzy malarskiej mówić o świecie w sposób nieraz bogatszy od zawodowych plastyków. Którzy to są?

Oto dwie akwarele pięćdziesięcioletniego tkacza Zygfryda Dyszkiewicza. Obydwie wyraźnie tematyczne, więcej, obydwie leżą na linii aktualnego zamówienia społecznego: „Postęp" i „Odbudowa". Te łamigłówki tematyczne rozwiązuje Dyszkiewicz zupełnie po malarsku: „Postęp" to po prostu ugór brany pod uprawę, brany do orki na pierwszym planie przez konia, do siewu na dalszym planie — przez siewnik i traktor. Oczywiście las, droga jak wstążeczka i obrazek byłby nudny w swoim ceglastym kolorycie, gdyby nie koń, zdradzający rasowego malarza. Bo koń ni stąd ni zowąd jest zielony jak młoda żabka, bardzo zielony. Oczywiście dlatego, ponieważ logika kolorystyczna akwareli wymagała podobnego akcentu. Nasz realista opiewający postęp nie przeląkł się jej wezwania. Podobnie się nie przeląkł w nie mniej ciekawej „Odbudowie", gdzie rolę konia-żaby pełni bardzo czerwony samochód-biedronka.

Oto pejzaże z bliskiego Wschodu Kamili Pietkiewicz. Kolor, słońce, bracia Stykowie, czyli Mniszkówna polskiej egzotyki malarskiej? Gdzież tam! Każdy z tych krajobrazów został swoiście zbudowany z określonych form geometrycznych, form, które nie tracą swojego związku z przedmiotem. Nie tracą, chociaż każdy z nich krzyczy głośno, że autorka wie doskonale, iż góra, namiot i ruina w atmosferze, a ich równoważnik na papierze, ich forma na papierze, to co innego. I daje same równoważniki, nieraz, jako żywo, cézannowskie (szczególnie „Ruiny świątyni perskiej" i „Kiermanschnach-Irna").

Oto duży (wyjątkowo olejny) pejzaż Bolesława Zająca „Gazoliniarnia kopalni Roztoki". Umiejętność rozmieszczenia zasadniczych brył na płótnie, nieba równoważącego kształtem obłoków niewdzięczne kloce budowli i zbiorników fabrycznych, rozplanowanie gamy zimnych zieleni stanowią cechy tego płótna. Czyli cała instynktowna wiedza o zasadach budowy każdego dobrego pejzażu.

Rzecz jasna, że — oprócz wypadków obiektywnego malarstwa samorodnego równie czystych jak wymienione — napotykamy pokrzyżowania typów, znachodzimy też ramy, gdzie wyraźnie dobre zamiary rozbijają się o nieudolność wykonania. Tych dobrych zamiarów pozostaje nieraz na brzegu tyle, że przystawać warto. Odpowiednie nazwiska zostały poprzednio wymienione. Pokrzyżowanie zaś typów stanowią gwasze Jana Bułata. Jest w nich prymityw o cha-

rakterze wyrafinowanym a przydawanym dopiero przez widza, ale jest też naprawdę malarskie spojrzenie na świat. Nikifor chodzi tutaj pod ramię z Dyszkiewiczem. Ale wdzięczny „Kościółek", zabawno-fantastyczna „Leśniczówka" — to jednak osiągnięcia własne.

Przy omawianej grupie kusi pytanie, na jakiej podstawie dorośli malarze-amatorzy dochodzą niekiedy do naprawdę dobrych wyników? Najczęściej się słyszy: bo instynkt plastyczny etc. Tymczasem tłumaczenie poprzez instynkt zanadto przypomina tezy doktorskie z „Chorego z urojenia" Moliera. „Quare opium czynit usypiare? Quia est in eo virtus usypiativa, cuius est natura zmysłos odurzare..."

Zgoda, że podstawą jest w pewnej mierze zachowana z wieku dziecięcego naiwna i nie rozumiejąca przeszkód technicznych chęć wypowiadania się na drodze malarskiej. W podobnym wyglądzie, jak ją określa Szuman: „Dla dziecka nie istnieją trudności twórcze w malarstwie, bo ma ono dużo do powiedzenia (bo posiada bogatą inwencję i wyobraźnię malarską), a nie istnieją także trudności wypowiedzenia się artystycznego, bo technika samorodnego kunsztu wystarcza, by ładnie, ciekawie i z dużym artystycznym smakiem budować całokształty obrazowe, złożone z kresek i plam barwnych i rzeczy przez nie przedstawianych" *(l. c.*, str. 18).

Chociaż wyjaśnienie to tłumaczy, dlaczego amatorzy chętniej sięgają po technikę akwareli, która wydaje im się łatwiejsza, ponieważ szybciej prowadzi do celu — nie tłumaczy ono wszystkiego. Bo dorosły to jednak nie dziecko. I nie przekona on samego siebie, że plama do niczego nie podobna jest akurat drzewem czy ciocią. Dorosły bardziej zna trudności, a przecież nie daje się odstraszyć. Kto mu jest sprzymierzeńcem, jeżeli sojusznika nie posiada w nabytej wiedzy o malarskich równoważnikach świata rzeczywistego?

Wyjaśnienie, jakie zaproponuję, wymagałoby szerokiego porównania. Nie mogąc się w nie wdawać, pozostaję przy ryzyku hipotezy. Nie instynkt plastyczny, nie dziecięce uformowanie oka i dłoni. Logika warsztatu jest zapewne tym, co decyduje o zdobyciu wyniku obiektywnego u jednostek nieszkolonych, a obdarzonych wrażliwością malarską. Logika warsztatu, czyli realne, przez praktyczną zaprawę w uprawianym zawodzie życiowym nabyte wyczucie warsztatowych i twórczych możliwości narzędzi i materiałów. Autorami płócien amatorskich nie są zazwyczaj intelektualiści, nie umiejący wbić gwoździa ani oheblować deski. Są natomiast ludzie, dla których sprawność ręki nie jest niczym dziwnym. Narzędziem jest farba, materiałem obrany wymiar płótna, zadaniem kawał świata, jaki ma się w nim zmieścić — i nie jest to zaiste zadanie zbyt odległe od robót, nad którymi tkacz, ślusarz czy monter panują konkretnie.

Głęboko i mądrze, przez dobrze przyswojoną tradycję asymilowana logika warsztatu będącego do dyspozycji stanowi również tajemnicę sztuki ludowej. „Dziewczyna wiejska haftująca na samodziale bez żadnych uprzednio rysowanych wzorów, czy pasterz rzezający w lipinie figurę świątka „wprost z głowy", stają bezradni i trwożnie zatroskani przed materiałem, gdy narzucając

im swoje metody postępowania żądamy od nich przystosowania pracy ich rąk do naszej, wmawianej w nich teorii tworzenia". (T. Seweryn: „Rozdroża sztuki ludowej", Warszawa 1948, str. 131).

Podobnie sztuką plastyków-amatorów zdają się rządzić prawidła rzetelnej i uczciwej majsterki, która dla człowieka pracy ręcznej nie stanowi świata tak zamkniętego, jak dla mieszczucha czy inteligenta. Słuszność podobnej hipotezy mogłoby się sprawdzić wysłuchując wypowiedzi Dyszkiewiczów i Bułatów. O ile są oni na tyle świadomi, ażeby móc mówić o procesie własnej twórczości, w co bardzo wątpię. Wobec tego pozostańmy przy hipotezie. I ponownym wyzwaniu: czekam na pomysł słuszniejszy!

V

Wnioski i rozmyślania, jakie budzi dorobek plastyków-amatorów, sięgają również w dziedziny pokrewne ich działalności, a po wojnie ponownie i mocno zaktualizowane. Problemy sztuki ludowej, prawdziwego upowszechnienia kultury plastycznej — z każdym z tych zagadnień pokaz omawiany styka się w sposób domagający się, by w zakończeniu niniejszych uwag te zetknięcia dokładnie oznaczyć. O sprawach tych wiele też pisano w ostatnich latach. Oprócz cytowanej już „Pochwały dyletantów" Stefana Szumana oraz Tadeusza Seweryna „Rozdroży sztuki ludowej" wspomnę Stanisława Czernika „Prymitywy poezji ludowej" (*Twórczość*, 1948, nr 7/8), Juliusza Goryńskiego „Dyletantyzm" (*Kuźnica*, 1948, nr 40). Wymieniam tytuły, by czytelnik wiedział, gdzie szukać materiału porównawczego dla naszego zagadnienia, a w potrzebie sam sięgnął po cytaty i sformułowania.

Najpierw pewne wnioski oczywiste, na które zgadzają się wszyscy bez względu na to, jak rozwiązują twierdzenia bardziej stanowcze i wyżej położone. W wystawach eliminacyjnych uczestniczyło ponad tysiąc osób. W pokazie warszawskim bierze udział 317 autorów z 536 pracami. Nie natrafił Stanisław Czernik na tylu samorodnych poetów, chociaż zapuszczona przez niego sieć na dyletantów nie była węższa. Czyżby plastyków-amatorów miało być więcej niż domorosłych poetów? I, jakościowo biorąc, nie wyłowił Czernik również tylu obiecujących dyletantów. Zatrzymajmy się przy tym zdziwionym — czyżby?

Bo na jedno zgadzają się wszyscy. Słowami Goryńskiego: „Twórczość dyletancka pogłębia zrozumienie dzieł prawdziwej sztuki wśród społeczeństwa, podnosi jego smak artystyczny i pozwala na wyselekcjonowanie ukrytych talentów". Jest więc zjawiskiem społecznie i kulturalnie pod każdym względem dodatnim. I dlatego co pewien czas eliminacja oraz wystawa podobna do tegorocznej powinna być podejmowana. Nie co roku! Bo na wystawie obecnej zbieramy pozytywny i negatywny posiew wszystkich lat wojny i stąd nie należy się łudzić, ażeby co roku plon trafiał się równie interesujący i nowy.

Starszą siostrą sztuki plastyków-amatorów jest sztuka ludowa. Siostrą

o wiele bogatszą, bo obejmującą wszystkie dziedziny twórczości artystycznej i spraw użytkowych mogących służyć za podłoże piękna. Jej posiadłości rozciągają się od haftu po pieśń ludową. Zeszłoroczna krakowska wystawa sztuki ludowej, o charakterze przede wszystkim muzealnym (por. numer specjalny miesięcznika *Polska sztuka ludowa*, 1948, z. 6/8; T. Seweryn „W świątkarni" *Twórczość*, 1948, z. 3), oraz odbyty w kwietniu b. r. w gmachu Politechniki warszawskiej pokaz współczesnej wytwórczości ludowej pozwalają postawić pewne pytania i przypuszczenia, dotyczące tego, jak zapowiada się na przyszłość podział sztuki popularnej poza-oficjalnej, pomiędzy dwie istniejące dzisiaj dziedziny twórczości niefachowej. Tylko postawić pytanie, ponieważ do jakichkolwiek rozstrzygnięć jest jeszcze daleko.

Sztuka ludowa niewątpliwie jeszcze istnieje. Sztuka ludowa, to znaczy ta, która w dziedzinie plastyki polega na nieświadomym przejęciu ze sztuki oficjalnej pewnego wzoru lub konwencji i późniejszym operowaniu w obrębie tej konwencji, operowaniu uwarunkowanym przez materiał i warsztat. Zasobu tych konwencji dostarczała dotąd plastyce ludowej prawie wyłącznie sztuka kościelna. Ta tradycyjna sztuka ludowa jest dziełem wyraźnie określonego klasowo i historycznie środowiska. Stanowi je wieś pozbawiona żywszych kontaktów z innymi ośrodkami, ale wieś w obrębie własnym nie wyssana z wszystkich sił żywotnych przez wiekową pańszczyznę. Kurpie, Łowickie i Podhale — oto dowody geograficzne tej tezy.

Wydaje mi się, że przeżywamy w obecnych latach ostatnie dni takiej sztuki ludowej. Przeżywamy głównie dlatego, ponieważ od wielu dziesięcioleci wieś przestała być jedynym wytwórcą i konsumentem pozaoficjalnej sztuki popularnej, przybył wytwórca drugi: proletariat miejski wzrastający w całkiem innych warunkach aniżeli wieś tradycyjna, ale jak i ona również na peryferiach sztuki i kultury warstw panujących. Również bez pełnego dostępu do zdobyczy i dóbr tej sztuki. Jeżeli zaś chodzi o sztukę ściśle ludową, wiejską, etc. przeżywamy dlatego, ponieważ sztuka podobna obok silnie oddziałującej konwencji domaga się dla swego istnienia indywidualnych, a nieświadomie poddających się rygorom tej konwencji uzdolnień twórczych. Ktoś, kto świadomie, z całą wiedzą o zadanym sobie ograniczeniu, poddaje się tym rygorom, już nie jest artystą ludowym. Nikogo z nazwiska nie wymieniam, a dałoby się...

Indywidualne uzdolnienia twórcze zamykały się i wyżywały w tym konwencjonalnym kręgu tylko w takim okresie rozwoju społecznego ludu, kiedy droga awansu kulturalnego była przed człowiekiem wsi całkowicie zamknięta, albo też kiedy droga ta otwarła się, ale otwarła się tylko na pozór. Historycy plastyki ludowej podkreślają, że jej główny rozkwit przypada na okres wyjścia chłopa z pańszczyzny. Tego zaś faktu dotyczy druga część uprzednio napisanego zdania. Z pieśnią jedynie sprawa jest inna. Pieśń towarzyszy nawet niewolnikowi, nawet obozy koncentracyjne stwarzały swoje melodie. Dlatego pieśń chłopa pańszczyźnianego tomami zbierali Kolbergowie, Wójciccy, Wacławowie z Oleska... Ale z interpretacją jej znamienności, jakże często wtórnej,

zapożyczonej z poezji warstw innych, też należy postępować ostrożnie. Bo inaczej grozi taki sofistyczny wniosek, do jakiego w „Zapiskach starucha" doszedł stary Fredro, na gwałt i wszędzie poszukując dowodów, że szlachta w czasach pańszczyźnianych wcale chłopa nie gnębiła. Staruch zapisał: „Pieśni ludowe milczą o nadużyciach szlachty, a pieśni ludowe są najpewniejszą historią".

W społeczeństwie demokratycznym, otwierającym dostęp do wszelkich form sztuki, nie tylko obecnych na ołtarzach, stwarzającym praktyczną możliwość awansu artystycznego każdej uzdolnionej jednostce, zasób konwencji i tradycji do podjęcia stanie się całkiem inny. Bardziej przystosowany do każdej indywidualności, sprawiający, że miejsce tradycyjnej sztuki ludowej czyli wiejskiej zajmie z czasem nowa sztuka ludowa już bez przymiotników. Jak będą wyglądać jej nowe konwencje? Jak rozwiązania indywidualne? Nic ponad znaki zapytania dać nie można. Dorobek autentycznych amatorów-plastyków świadczy, że jesteśmy dopiero w okresie wstępnego fermentu. Dorobek zaś najciekawszych artystów ludowych dzisiaj tworzących (myślę o wystawie w Politechnice) wskazuje, jak w stare schematy formalne wdziera się całkowicie nowa treść. W schemacie hagiograficznego wizerunku malowany jest na szkle Prezydent Rzeczypospolitej.

Czy dla wszystkich dziedzin tradycyjnej wytwórczości ludu wybijają ostatnie godziny? Chyba nie. Zarówno pokaz w Politechnice, jak udałe próby ponownego zaszczepienia użytkowych gałęzi sztuki ludowej, jak wreszcie bardzo przekonywające w tej mierze wywody T. Seweryna zdają się zapowiadać, że wszędzie tam, gdzie świadome wyzyskanie doświadczeń tradycyjnej sztuki ludowej (np. tkactwo, koronczarstwo, garncarstwo etc.) oraz uwolnienie ośrodków wytwórczych od kapitalistycznej organizacji zbytu ich wyrobów jest możliwe — wszędzie tam sztuka ludowa posiada przed sobą żywotną przyszłość. Szczególnie cenne są tutaj wywody Seweryna, dowodzącego niezbitymi przykładami, że w okresie międzywojennym „tylko te ośrodki sztuki ludowej ostały się przed degeneracją, które ominęła organizacja handlowa" (str. 98). Takie źródła degeneracji nie grożą dzisiaj w Polsce sztuce ludowej.

Więc? Jesteśmy niewątpliwie w okresie, w którym spadkiem po siostrze starszej i zamożniejszej zaczynają się dzielić siostry młodsze. Do ukończenia podziału jeszcze daleko. Sam jednak proces jest na pewno nie mniej ważny, niż dokonujące się w latach powojennych u góry, w sztuce oficjalnej, przemiany. Zapowiada nową geografię twórczości i recepcji plastyki polskiej. Wskazuje jej wciąż żywotne, dawniej w ludzie wiejskim, dzisiaj coraz bardziej w proletariacie umieszczone źródła, które reguluje i wyzyskuje dopiero sztuka oficjalna i jej pedagogika. Lecz bez których, jak w ostrzeżeniu Mickiewicza — wyschnęłaby woda w miejskich rurach.

N O T Y

DIE WELTBÜHNE — KUŹNICA POSTĘPOWEJ MYŚLI W NIEMCZECH

W dniu 4 maja 1938 zmarł zamęczony w hitlerowskim obozie koncentracyjnym pacyfista i demokrata Karol von Ossietzky. Jego walka przeciwko siłom gwałtu i barbarzyństwa, jego cierpienia i udręki obudziły sumienie świata. Wszystko, co było w Europie zdrowe i uczciwe, z oburzeniem wystąpiło przeciwko katom. Nie zdołano jednak ocalić przed śmiercią męczennika za sprawę pokoju. Wywalczono mu jednak przynajmniej wśród wielkich trudności pokojową nagrodę Nobla, wzmacniając tym samym poczucie moralne umysłów jemu pokrewnych i oddanych tej samej sprawie. Henryk Mann, który wcielał w owych ponurych latach opinię publiczną wszystkich pokój miłujących narodów, pisał, że niewiele znaczniejszych ról przypadło poszczególnym figurom historycznym w grze czasu aniżeli ta, którą odegrał Ossietzky. Gdy zmarł Zola, uratowawszy wprzód przed śmiercią niewinnie osądzonego, powiedziano o nim, że uosabiał w tym czasie sumienie świata. Ossietzky, który nie mógł już więcej pisać i przemawiać, doznał — skuty w kajdanach — wielkiego szczęścia, że na jedną chwilę ożyło sumienie świata, a imię, które ono wyrzekło, było jego imieniem.

Głównymi wrogami Ossietzky'ego były pruski militaryzm i niemiecki szowinizm. Należał on do tych nielicznych, którzy przeżywszy jako oficerowie pierwszą wojnę światową wyszli z niej nie tylko przeobrażeni i na zawsze nawróceni ku dobremu, lecz stali się także zdecydowanymi przeciwnikami systemu, który ją wywołał. Założone przezeń w 1919 r. w Berlinie czasopismo *Die Weltbühne* stało się ośrodkiem myśli postępowej w Niemczech, ogniskiem, które zapalało żarliwością serca miłujące pokój, ludzkość, sprawiedliwość. Ossietzky nie czekał na wytworzenie się w Niemczech przyjaźniejszych warunków dla tych ideałów, na gruntowną zmianę sytuacji politycznej i społecznej. Jego aktywność, jego żywa, ofiarna i nigdy nie ustępująca przed przeszkodami wola skłaniały go do natychmiastowego i bezpośredniego działania.

Die Weltbühne była pacyfistyczna, radykalna i rewizjonistycznie usposobiona względem kultury. Budowała jednak na gruncie panujących socjalnych stosunków, liczyła się też z kręgami czytelników, którzy niewiele wiedzieli o walce klas i o rewolucji. Tam ogłaszał Ossietzky swe niesłychanie ostre artykuły, które jasną precyzję myśli łączyły ze stylem osobistym i celnym. To były jego narzędzia walki o pokój europejski. Dewizę dla niego stanowiło zdanie Marxa: „Nie należy świata wyjaśniać, należy go zmienić". W słowach tych mieścił się dlań potężny społeczny *ethos*. Bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej pisał: „Człowiek jest dobry. Człowiek na nowo odkrywa człowieka. Pokolenie z 1500 roku nie poszukiwało nowych światów z większą żarliwością i tęsknotą, aniżeli nasze poszukuje człowieka. Człowiek nie ma już być więcej niszczycielem człowieka, lecz jego bratem i towarzyszem. Człowiek jest dobry. Z rozbitej duszy wyrywa się nowa, radosna afirmacja życia. Trochę miłości, trochę zrozumienia, trochę cierpliwości, trochę dobroci człowieka dla człowieka, a wyprzedzający wydarzenia duch znajdzie wyjście z tej kaźni".

Kiedy zaś Ossietzky'ego postawiono przed sąd (jeszcze zanim Hitler doszedł do władzy) pod zarzutem zdrady stanu,

jakiej się dopatrzono w jego artykułach donoszących o gwałceniu przez Ministerstwo Obrony Rzeszy umów międzynarodowych, redaktor *Weltbühne* oświadczył, że bez względu na to, jaki zapadnie wyrok, będzie dalej walczył wszystkimi siłami dla idei, którą uznał za słuszną już przed 20 laty. „My, zwolennicy pokoju — mówił Ossietzky w obliczu swoich sędziów — mamy obowiązek podkreślać, że wojna przynosi tylko strach i rozpacz ludzkości. Od Laotsego poprzez Biblię, Kanta i całą literaturę określano wojnę jako zbrodnię, a wyczyn żołnierski jako wyczyn mordercy". Lecz sędziowie byli wyrazicielami sił, które właśnie jedyną rację swą widziały w wojnie, i dlatego skazali namiętnego wyznawcę idei pokoju na półtora roku więzienia.

W czerwcu 1946 wdowa po pisarzu, Maud von Ossietzky, na nowo powołała do życia pismo, które przestało wychodzić w 1933 r. Chce w nim widzieć kontynuację dzieła życiowego swego męża

Weltbühne podejmuje obecnie pozytywne zadanie walki o demokratyczną odbudowę Niemiec, w przeświadczeniu, że tylko pojednanie wzajemne wszystkich narodów zapewni Niemcom przeznaczone im miejsce w świecie. Zgodnie z tym powojenna *Weltbühne* nie ustaje w ujawnianiu źródeł obecnej niedoli Niemiec, po to, by zbudować nowe Niemcy, które nie będą już więcej zarzewiem niepokoju w Europie, lecz forpocztą pokoju światowego. Dla tego celu znalazła cały zespół współpracowników, zarówno z dawnych lat jak i świeżych, pisarzy i publicystów — Henryka Manna, Alberta Nordena, Horsta Lommera, Günthera Weisenborna, Paulinę Nardi, Aleksandra Abuscha, Ryszarda Drewsa, Herberta Eulenburga, Karola Schnoga, Fryderyka Wolfa, Arnolda Zweiga, Alfreda Polgara, Maksa Broda, Herberta Iheringa i in. Nie brak też autorów cudzoziemskich, jak tego dowodzą ukazujące się w *Weltbühne* prace: Ilji Erenburga, Martina Andersen Nexö, H. D. Douglasa, André Simone'a i Mariana Podkowińskiego.

Nazwisko tego ostatniego od razu narzuca pytanie: jaki jest stosunek *Weltbühne* do nowej demokratycznej Polski? Pytanie to domaga się szczególnego uwzględnienia, ponieważ wiemy dobrze — a nauczyły nas tego ostatnie trzy lata — że nieraz Niemcy wyznający najbardziej nawet radykalne hasła okazywali się wyjątkowo twardzi na punkcie Polski i że program postępu i demokracji bywa dla nich czasem maską, pokrywającą niezachwiany niczym nacjonalizm. Otóż *Weltbühne* jest — obok organu Związku Kulturalnego dla demokratycznej odbudowy Niemiec, *Aufbau*, i obok organu Socjalistycznej Partii Jedności Niemiec (SED) *Neues Deutschland* — pismem, które wyraża w Niemczech jasny i niedwuznaczny stosunek do postanowień poczdamskich i do dzisiejszej Polski. Stosunek jak najbardziej pozytywny.

Na uwagę z tego względu zasługiwał artykuł Herberta Gessnera pt. *Czy możemy mieć nadzieję?* (nr 7, 1947 r.). Autor przeciwstawia się z całą stanowczością sugestiom licznych działaczy politycznych, jakoby dla Niemców istniało tylko zagadnienie granicy wschodniej. W tej jednostronności nie dostrzega on żadnego przypadku, lecz symptom. Przemawia z niej głęboko zakorzeniona i niezmiernie niebezpieczna awersja do wschodu, która była modna od wielu dziesiątków lat w kołach tzw. wyższego towarzystwa, a dzisiaj jest wskrzeszana nieustannie nawet przez orędowników partii demokratycznych.

„Należy z całą otwartością powiedzieć — pisze Gessner — że oświadczenia polityków niemieckich, iż będzie się walczyło na wschodzie o każdą piędź ziemi, nie tylko przypominają pogróżki hitlerowców, lecz w taki sam sposób rozumiane są też za granicą. Zresztą wydaje się koniecznym przypomnieć, że Układ Poczdamski w sprawie usunięcia milionów Niemców z terenów położonych na wschód od obecnej linii demarkacyjnej nosi podpisy wszystkich zainteresowanych mocarstw. Również przedstawiciele Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii wyrazili swoją dobrze przemyślaną zgodę na przeprowadzenie wysiedleń i na zasiedlenie owych terenów obywatelami krajów napadniętych przez Hitlera. Trzeba poważnego braku rozsądku i dużej naiwności, by szerzyć u nas przeświadczenie, że obydwa mocarstwa działały wówczas w przekonaniu, iż można będzie w dwa lub trzy lata później ten sam proces powtórzyć w kierunku odwrotnym. Zadaniem dziennikarza jest nie budzić złudzenia, lecz mówić o tym, co rzeczywiste. Rzeczywistością zaś jest, że w Moskwie od 1945 r. uważa się fakty stworzone za pełną zgodą Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii za ostateczne. Te same pisma, które tak chętnie donoszą o prądach opozycyjnych w Polsce, nie chcą zwrócić uwagi na to, że dzisiejszą zachodnią granicę Polski w stu procentach popiera również opozycja. A może wierzy się w to, że Polska, Czechosłowacja, i Związek Radziecki, aby tylko kilka

państw wymienić, pozwolą się zastraszyć dzisiaj groźbami niemieckich polityków? Przyjąć to byłoby czymś więcej niż absurdem".

Na znaczenie granicy Odra—Nysa dla Polski zwrócić pragnie uwagę swoich czytelników Aleksander Abusch w artykule pt. *Od Oświęcimia do Berlina* (nr 39, 1948 r.), w którym wypowiada swe refleksje z pobytu delegacyj niemieckich na Kongresie Wrocławskim. „Wróciliśmy z Wrocławskiego Kongresu Intelektualistów dla Obrony Pokoju — pisał Abusch. — Poznaliśmy nową Polskę w jej ludowo-demokratycznym rozkwicie. Tak, od Wrocławia do Warszawy, następnie od Warszawy do Krakowa i poprzez Górny Śląsk oglądaliśmy kraj, znajdujący się w trakcie przeobrażenia, patrzyliśmy na naród, który obudził się do świadomego nowego działania, na młodzież, która w swej „Służbie Polsce" z zapałem usuwa ruiny i buduje domy dla lepszego życia swego narodu. Warszawa wydała nam się punktem kulminacyjnym, w którym kraj skupia swą energię. Całe miasto jest jednym potężnym placem budowy, wyrazem zwycięskiej woli życia — a obok widnieją gruzy dawniejszego getta jako tego życia najstraszliwsze przeciwieństwo.. Dwa zatem przeżycia wynieśliśmy z czasu naszej podróży po Polsce: widok manifestacji wolnych umysłów świata na rzecz pokoju i obraz kraju, który zaczął się leczyć z głębokich ran wojennych, kraju, w którym owoce jego dzieła pokojowego wychodzą na dobre ludowi, ponieważ odmłodził on własnym czynem swą demokrację".

W dalszym ciągu swych wywodów Abusch przypomina, że głosy delegatów niemieckich podniosły się na Kongresie Wrocławskim przeciwko szowinistycznej i rewizjonistycznej propagandzie wojennej. Tym większego wstrząsu doznali oni, gdy po tym wszystkim znaleźli się z powrotem w zatrutej atmosferze rozbitej stolicy Niemiec, gdzie część Niemców tak bardzo daje się znowu wieść podżegaczom wojennym ku nieszczęściu. I tu dochodzi Abusch do zasadniczego stwierdzenia: że mianowicie niecałe 600 km od Berlina leży Oświęcim. Odwiedziny w Oświęcimiu i Brzezince uświadomiły delegacji pisarzy niemieckich całą grozę zbrodni popełnionych przez hitleryzm. Zdaniem Abuscha Oświęcim winien stanowić dzisiaj przestrogę dla Berlina i dla całych Niemiec, przestrogę przed polityką, jaką uprawiają dyrektorzy *I. G. Farbenindustrie*, wczorajsi mordercy z Oświęcimia, na wolną stopę obecnie puszczeni przez Sąd Norymberski. Uwagi swoje kończy Abusch następująco: „W Polsce widziałem, jak słuszny był ten lęk przed odrodzeniem się tych sił agresywnych, który w ciągu trzech lat wstrzymał nasze gospodarcze i polityczne zbliżenie do sąsiada. Zwalczanie neofaszystowskiej polityki jest sprawą egzystencji naszego narodu. Niemcy nigdy nie powinni zapomnieć o tym, że 600 km od Berlina ostrzega Oświęcim".

Wyczerpujący a nie mniej życzliwy obraz przemian dokonywających się w Polsce dał angielski współpracownik *Weltbühne* H. D. Douglas. Spustoszenia w ludziach i materiale spowodowane w Polsce przez Niemców w czasie ostatniej wojny pozwalają zrozumieć niezłomną wolę Polaków niedopuszczenia do powtórzenia się lat 1939—1945. „Polacy uważają swe dzisiejsze położenie — stwierdza Douglas — za absolutnie niezbędną część składową swego narodowego zabezpieczenia na przyszłość, i to zarówno strategicznego, jak i gospodarczego. Pragną oni, by kraj ich przylegał do Czechosłowacji dla uniemożliwienia jakichkolwiek powtórnych okrążeń, które okazały się tak skuteczne w latach 1938—1939. Chcą też zbudować przemysł, który by stanowił przeciwwagę niemieckiej hegemonii".

Wrażenia odniesione w czasie podróży po Polsce przekonały autora o tym, że w ciągu kilku lat stanie się Polska jedną z przemysłowych potęg Europy. Nic tak nie niszczy legendy o rzekomym braku zdolności organizacyjnej u Polaków, jak sposób i tempo, z jakimi odbudowany został zniszczony przemysł Polski przedwojennej i przemysł nowych terenów. Pracowali zaś nad tym często ludzie posiadający tylko znikome doświadczenie w zakresie przemysłu. Autor przytacza obfite dane, fakty i liczby, ilustrujące rozmiary odbudowy naszego kraju, przy czym za jedno z najważniejszych wydarzeń uważa on przekroczenie planu produkcji i eksportu węgla. „Ten rok — 1948 — dzięki produkcji węgla, w przybliżeniu 70 milionów ton, i eksportowi 23 milionów zapewni Polsce piąte miejsce wśród producentów węglowych świata. Szybki wzrost produkcji węgla i stali, następujące w tym jeszcze roku ponowne udostępnienie Odry i Szczecina dla eksportu węgla i dla importu szwedzkiej rudy, uczyni z Górnego Śląska główne źródło energii Europy wschodniej, podczas gdy dotąd pełnił on jedynie rolę ubogiego krewnego Ruhry".

Wielkie zdolności Polaków i ich zaciętość w pracy sprawiają, że kraj ich za-

mienia się w jeden z najbardziej postępowych, przemysłowych krajów Europy. W pierwszym rzędzie przyczyniają się jednak do tego przemiany społeczne zaszłe w Polsce. „Burżuazja polska — stwierdza H. G. Douglas — sprzedawała polskie fabryki kapitałowi zagranicznemu i umizgała się do śmiertelnych wrogów Polski, zdradzała jej naturalnych przyjaciół i przygotowywała drogę klęsce z 1939 r. Jej usunięcie ze sceny historycznej umożliwiło wytworzenie się zdrowych warunków odbudowy. Nowa Polska jest istotnie czymś nowym, zmienia ona nie tylko mapę Europy, lecz również jej ekonomiczną, polityczną i socjalną strukturę".

Dokonywanie tak poważnego wyłomu w opinii niemieckiej, myślącej w swej dużej części wciąż jeszcze kategoriami z epoki cesarstwa, kiedy to Śląsk, Poznańskie i Pomorze uważało się za *urdeutsche Gebiete*, oraz zaatakowanie tak odważne jej kompleksu antypolskiego jest najdrażliwszym, ale nie jedynym przedmiotem działalności powojennej *Weltbühne*. Stanowi ono odcinek bardzo szeroko zakrojonej akcji terapeutycznej względem społeczeństwa niemieckiego. Drogą śmiałej i zdecydowanej analizy mentalności współczesnych Niemców, drogą wykazywania ich śmiesznych nałogów, przesądów i przywar oraz niebezpiecznych obciążeń złej przeszłości, pismo pragnie uczynić z Niemiec naród na wskroś nowoczesny, bo uważa, iż wciąż jeszcze nie przestały być prawdą te gorzkie słowa Goethego o swym narodzie: „My, Niemcy, jesteśmy wczorajsi. Wprawdzie od wieku całkiem dzielnie się cywilizujemy, ale może jeszcze przejść kilka stuleci, zanim do naszych ludzi wtargnie tyle ducha i tyle wyższej kultury, iż będzie można o nich powiedzieć, że to już dawne czasy, kiedy byli oni barbarzyńcami".

Główną przeszkodą w dojściu Niemiec do dojrzałości jest ich zarozumiałość i megalomania narodowa. Niemcy nie potrafią zrozumieć, że ich cnoty i zdolności nie przedstawiają nic nadzwyczajnego. Nie potrafią też zrozumieć, że ich braki są dotkliwe i zawstydzające. Dotyczy to przede wszystkim umiejętności samodzielnego myślenia politycznego. Brak zainteresowania i zrozumienia dla zjawisk politycznych sprawił, że Niemcy przeoczyli największą może szansę, jaką ofiarowały im dzieje. Było to wtedy, kiedy na ich ziemi działali założyciele socjalizmu: Marx i Engels. Ich nauka padła na grunt, który nie był przygotowany do przyjęcia tego ziarna. Wskutek tego nie było im dane znaleźć dla swych idei praktycznego zastosowania. Jest to jeden z najbardziej tragicznych punktów historii Niemiec.

Tego rodzaju stwierdzenia znajdujemy w artykule Günthera R. Richtera pt. *Niemiecka mania genialności i zarozumiałość* (nr 2, 1947 r.). Wykazuje on, że Niemcy nie mogą powołać się na żadnego genialnego polityka i że naród niemiecki stale znajdował się w trakcie poszukiwania wodza, przy czym pewne koła wyzyskując niedojrzałość polityczną narodu zdołały mu zawsze narzucić wodzów, którzy przedstawiali jedynie ich własne interesy. Brak przeciętnego zdrowego typu polityka oraz brak zmysłu politycznego był dla narodu niemieckiego bodźcem do ustawicznego poszukiwania geniusza, mającego wypełnić tę lukę swą autokratyczną osobistością. Wszystko to zmusza do dokonania rewizji pojęć w Niemczech. Niemcy muszą przestać uważać się za wyższych nad inne narody. Bo na cóż się zdała ta ich rzekoma wyższość? Właśnie przez nią przegrali oni dwie wojny światowe. „Bądźmy mniej zarozumiali — woła Richter — i nie ufajmy rzekomym geniuszom! Bądźmy wdzięczni za wielkie duchowe dziedzictwo, jakie nam pozostawiono i jakim zawiadywanie dostatecznie winno zająć naszą energię. Ufajmy przede wszystkim własnym siłom, rozwijajmy je i nie sięgajmy wyżej, niż nam jest dane!"

Rolę chirurga umysłowości niemieckiej zdaje się pełnić przede wszystkim Ryszard Drews, jak o tym świadczyłaby seria jego artykułów reedukacyjnych. „Skłonność do powtarzania tego, co już powiedziano, jest u nas bardziej rozpowszechniona, aniżeli skłonność do samodzielnego myślenia — pisze Drews. — My lubimy tylko gotowe wyroby umysłowe. Człowiek samodzielnie myślący nie zdobywa takiego szacunku u nas i trzeba długo szukać kogoś, kto posiada własne zdanie".

Niemcy wprawdzie posiadają doskonałych i oryginalnych myślicieli, od Lichtenberga i Lessinga do Buscha i Morgensterna, ale ogólny poziom myślenia wśród Niemców jest zastraszająco niski. Zwłaszcza w zakresie polityki. Tutaj brak najprostszych elementów. Drews jest przekonany, że niesłychanie mało Niemców umie sobie wytworzyć jasny, realny obraz przyczyn politycznego rozkładu Niemiec, choćby tylko na przestrzeni lat 1870—1945. Jak mają oni — pyta — znaleźć drogę do przyszłości politycznej, jeśli wpierw nie zdobędą się na najbardziej bezlitosną ocenę przeszłości? Ich skłonność do spekulacji, do przebywania w pustych przestrzeniach filozoficznego poznania, do metafizyki, mi-

styki i romantyzmu domaga się koniecznie przeciwwagi.

Najlepszą zaś przeciwwagą byłby właśnie ten realizm, którym Niemcy prawdopodobnie dlatego tak głęboko gardzą, ponieważ go nie posiadają. Że Niemcy nie są realistami, umiejącymi patrzeć na rzeczy trzeźwo, bez mistyfikacyjnych oświetleń ze stanowiska jakiegoś mitu — wykazało to co najmniej sto lat dziejów niemieckich. Że mogą oni jednak być realistami, tego dowodzi długi szereg niemieckich badaczy, odkrywców, uczonych i lekarzy. Niemcy nie przedstawiają więc wypadku beznadziejnego. Powinni tylko przejść od stosowania gwałtu do stosowania rozsądku. Powinni też wyzbyć się swej wrażliwości na punkcie wszelkiej krytyki umysłowości niemieckiej. Każdy bowiem rodzaj krytyki tego rodzaju uchodzi w Niemczech za zdradę stanu. A przecież Niemcy powinni przynajmniej raz na rok pozwolić na wyrażenie gruntownego sądu o sobie, nawet gdyby ten sąd — był prawdziwy. Gdyby tak czynili, nie pozostaliby w 1947 r. w dziedzinie wiedzy o sobie samych tak zacofani, jak byli dawniej.

Nie tylko megalomania narodowa i niezdolność do autokrytycyzmu oraz do samodzielnego myślenia stały się przyczyną wszystkich klęsk Niemiec i ich zacofania społecznego, lecz również ich słaba pamięć przeszłości. Oto dlaczego tylu Niemców z takim uporem nie chce spojrzeć otwarcie na zbrodnie niemieckie, popełnione w czasie ostatniej wojny. Nie widzą oni po prostu żadnego związku pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, między krzywdami, jakie wyrządzili wczoraj innym narodom, a niedolą, jaką znosić muszą obecnie oni sami. Najlepsze nawet dokumentarne filmy i najbardziej ostrzegawcze, przenikliwe książki nie osiągają oczekiwanego skutku w kraju intelektualnego monologu — stwierdza Ryszard Drews w *Liście do szwajcarskiego przyjaciela* (nr 1/2, 1948 r.). Ubolewa on nad tym, że — podobnie jak po pierwszej wojnie światowej — Niemcy nie złożyli publicznego wyznania swoich win i nie wyrazili gotowości przejęcia się nowym duchem, co by można było uznać za równoznaczne z zerwaniem z wszelkimi niedobrymi siłami wczorajszymi. Takie zaś zaniedbania ciążą poważnie na historii: „Powiałby dzisiaj czysty wiatr w Niemczech, gdyby jawnie wyrażono wolę zdecydowanego poniechania wszystkiego, co było".

Drews jest zdania, że Niemcy wymagają długiego i cierpliwego leczenia, że są pacjentem potrzebującym pielęgnacji od wewnątrz i od zewnątrz. Publicysta jednak nie tai, że warunki dla tej terapii nie są najlepsze. Hamują ją wysoce: brak jedności wśród lekarzy oraz różnorodność pojęć i metod demokracji, którą aplikować usiłują oni Niemcom.

Do braku samokrytycyzmu wśród Niemców wraca Drews ponownie w artykule pt. *Czyżby naród niezrozumiany?* (nr 3 4, 1948 r.), jakby chciał podkreślić doniosłość tego mankamentu narodowego. Nie zbywało nigdy Niemcom na krytykach, ale ich słowa padały w próżnię. Najbardziej gorzkie prawdy prawili swemu narodowi Hölderlin, Goethe i Nietzsche. Ponieważ jednak byli oni klasykami, musieli wieść żałosne literackie życie w szafach, pokrywanych kurzem, lub też — jak Nietzsche — padać ofiarą nieporozumień lub zafałszowań. Tak dumni ze swych klasyków, — gdy tylko usiłowali oni krytykować tzw. duszę niemiecką, Niemcy natychmiast odwracali się do nich tyłem. Wydana w 1919 r. książka Hugona Balla, przyjaciela Hermanna Hessego, pt. *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, która zawiera bezlitosny rozrachunek z zakłamanym idealizmem, chcącym uchodzić za moralny porządek świata, i ze swoistym niemieckim mesjanizmem — mogła ukazać się tylko w Szwajcarii, nie w Niemczech. Drews wyraża przeświadczenie, że również dzisiaj nie byłoby zbyt bezpiecznie temu, kto by w Niemczech pisał o swym narodzie choćby w przybliżeniu tak, jak Hölderlin. Nie widzi on w tym pocieszającej oznaki renesansu myśli niemieckiej.

Sprawa ta posiada jeszcze jeden aspekt. Każdego myślącego Niemca uderzała zawsze przepaść między inteligencją a masą, między elitą intelektualną a ludem. Ukazująca się u S. Fischera *Neue Rundschau*, w której zabierali głos najlepsi przewodnicy narodu, nie znalazła więcej niż trzy tysiące stałych abonentów. Trzy tysiące na 70 milionów! Któż poza tymi trzema tysiącami zna Ernesta Blocha, Constantina Brunnera, Martina Bubera, Teodora Lessinga, Leopolda Zieglera i innych znakomitych myślicieli niemieckich! Tak, społeczeństwo, które dopiero teraz odkrywa Lichtenberga i dla którego Franz Baader stanowi wciąż jeszcze ziemię nieodkrytą, jest zaiste narodem powolnym i nie ma powodu do wypełniania luki w wykształceniu zarozumiałością i do czczenia nieczytanych klasyków z pietyzmem, łączącym się zawsze z zapędami nacjonalistycznymi — powiada Drews.

Dlatego domaga się on zasadniczej zmiany we wzajemnych stosunkach mię-

dzy intelektualistami a ludem, przede wszystkim dlatego, że wielu z nich stało się współwinnymi upadku Niemiec. Powinni oni wspólnie zdobywać nowe, lepsze widnokręgi, nie ukrywając przed sobą wzajemnie prawdy. Trzeba jednak, by Niemcy poznali bez ogródek swoje błędy i odrzucili wrażliwość, przeszkadzającą im w przybliżeniu się do zwierciadła. „Żaden naród nie przedstawia wypadku nieuleczalnego, nie przedstawia go również naród niemiecki. Wydał on wielu mężów, zadających kłam mniemaniu, jakoby Niemcy nie mogli być dobrymi obywatelami świata. Mogą nimi być zwłaszcza dzisiaj, w czasie gdy tylko poznanie swej istoty mieści w sobie siły uzdrawiające". Najlepsi przedstawiciele wszystkich narodów czekają na widome znaki przeobrażenia Niemców. Dają oni im dowody swej dobrej woli, a nawet zaufania. Ręce te odrzucić — konkluduje Drews — ludzi tych rozczarować byłoby występkiem, który by odebrał Niemcom ostatnią szansę.

Jest zupełnie zrozumiałe, że w dziele odrodzenia Niemiec i ich przygotowania do realizacji ideałów konstruktywnych rolę najważniejszą mogą i muszą odegrać pisarze. Ale pisarz w Niemczech winien wpierw zdobyć rangę społeczną i znaczenie, jakie od dawna posiadł zawód ten w innych krajach. Jak się bowiem okazuje z artykułu Herberta Iheringa pt. *Pisarz* (nr 7, 1947 r.), pojęcie i powołanie pisarza w Niemczech omal nie istnieją. Nazwę pisarza, *Schriftsteller*, zwykło się tam dawać na oznaczenie czegoś drugiej klasy, ponieważ pisarz nie posiadał w mniemaniu ogółu samoistnych zadań i odrębnej funkcji do spełnienia w społeczeństwie, lecz uchodził jedynie za przeciwieństwo poety (*Dichter*) i artysty (*Künstler*).

Temu stanowi rzeczy odpowiadał fakt, że powieść niemiecka nie osiągnęła tego światowego znaczenia, jakie zdobyła powieść rosyjska, amerykańska, francuska czy angielska. Poklask i miłość narodu zyskiwał poeta nie tylko dlatego, że podsycał dumę narodową: „on jest nasz", ale również dlatego, że dawał możliwość zagłębienia się w świecie wewnętrznym, tak wysoko z dawna cenioną przez Niemców. Natomiast w pojęciu niemieckim pisarz spełniający funkcje umysłowego i politycznego burzyciela społeczeństwa, mówiący mu bez osłonek przykre prawdy, analizujący rzeczywistość, nie mógł znaleźć szerszego oddźwięku. Nawet tak sławny i popularny pisarz jak Maksymilian Harden budził raczej rezonans sensacyjny aniżeli polityczny. A choć silniejszy był wpływ Ossietzky'ego, to jednak przy tym trzeba wziąć pod uwagę z jednej strony fakt pewnej odmienności epoki, która była jednak bardziej postępowa, a z drugiej i to, co nadawało rysy tragiczne Ossietzky'emu, mianowicie — że oddziaływał on bardziej na swych wyznawców i towarzyszy, aniżeli na szersze kręgi społeczeństwa niemieckiego.

Ta mierna, fałszywa ocena pisarza w świadomości Niemców jest zdaniem Iheringa anachronizmem w czasach demokracji. A przecież nie brak Niemcom pisarzy, którzy — jak Tomasz i Henryk Mannowie, jak Jan R. Becher i Aleksander Abusch — zrozumieli nakaz epoki i umieją dawać jej właściwą historyczną interpretację, tak niezbędną dla wyprowadzenia społeczeństwa z chaosu i dezorientacji ideowej.

Ale zmienić się winien nie tylko stosunek społeczeństwa niemieckiego do pisarzy, lecz również stosunek pisarzy do rzeczywistości. Wymienieni powyżej autorzy mogą wskazać, w jakim kierunku winna ta zmiana nastąpić. Ogół pisarzy niemieckich zwykł był od dawna przebywać wyłącznie w strefach pozbawionych powietrza rzeczywistości. W tym tkwi przyczyna ich niewielkiego oddziaływania i znikomego znaczenia. Tradycja ta w pełni jeszcze jest żywa na zachodzie Niemiec. Pisarze tworzą tam rodzaj „towarzystwa mansardowego", uprawiają pesymizm, surrealizm, egzystencjalizm, katastrofizm.

Otóż włączenia się pisarzy niemieckich do rzeczywistości społecznej domaga się Jan Koplowitz w artykule pt. *Pisarz i rzeczywistość* (nr 45, 1948 r.), przypominając, jak błogosławione skutki dla literatury rosyjskiej przyniosło współżycie intelektualistów z ludem, z chłopami i robotnikami. „Jeśli nie mamy wieść na papierze czerpanym życia wytwornych pustelników — napomina autor — jeśli nie mamy się znaleźć w lesie śmierci (*Totenwald* — popularna nazwa obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie), lub poza drzwiami naszego czasu, wówczas miejsce nasze jest tam, gdzie toczy się życie zwyczajne. Jeśli bowiem pójdzie tak dalej, kto nas będzie wówczas czytał? Obcy się staniemy źródłu naszej sztuki — ludowi! Zwalczać wstecznictwo, pracować na rzecz pokoju, szukać drogi do lepszej przyszłości, czyż nie są to wiecznie żywe cele ludzkości?" Wielka odpowiedzialność spoczywa na pisarzu, który ma obowiązek pomagać w rozwoju postępu wciąż się zmieniającej rzeczywistości. Pisarz musi być pośrednikiem między wolą a czynem, skoro dziełem swoim

zmienia obecne formy rzeczywistości na formy wyższe i lepsze.

Nakaz zbliżenia pisarza do ziemi idzie w parze z nakazem służby dla konkretnych ideałów. Największym z nich jest pokój; pokój, który tak zaciekle usiłują podminować przedstawiciele międzynarodowego kapitału, znajdując łatwe i bezkrytyczne narzędzia wśród samych Niemców, mimo iż w szerokich masach narodu niemieckiego daje się wyczuć głębokie pragnienie pokoju. Temat ten znajduje szczególnie szerokie i wszechstronne opracowania w *Weltbühne*. Tropi ona czujnie wszelkie niebezpieczeństwa w tym kierunku i nie przestaje ostrzegać Niemców przed fatalnymi następstwami nowej zawieruchy wojennej. Piętnuje atmosferę nienawiści, w jakiej toczą się w Niemczech polemiki prasowe i dyskusje polityczne, oraz walczy z nastrojami wojennymi, szerzonymi przez niejednego pisarza.

„Odrzućmy lepiej pióro, złammy je — woła *Weltbühne* (nr 23, 1948 r.) — jeśli nie może ono niczemu innemu służyć, jak tylko pomnażaniu nędzy i cierpienia na świecie!" Pismo uprzytamnia Niemcom alternatywę, przed jaką postawił ich los: czy naród niemiecki zostanie pachołkiem — jak to często bywało w historii, tym razem pachołkiem międzynarodowego kapitału, a tym samym ostatecznie usunie z powierzchni świata Niemcy jako naród, czy też znajdzie on drogę ku przyszłości wraz ze Związkiem Radzieckim. „Instynkt samozachowawczy naszego narodu i odzyskanie jego państwowej jedności — czytamy w nrze 20, 1947 — domaga się odrzucenia niecnej roli przewidywanej dla nas przez miarodajną „zachodnią" stronę, roli stania się po raz wtóry czołówką uderzenia antysowieckiego. Oby każdy Niemiec wyciągnął z tego naukę, że wielkie państwa, które flirtują z antysowieckimi planami Wall Street i stają się narzędziami odpowiedniej polityki zagranicznej, popadają z jednego kryzysu w drugi, podczas gdy państwa, które stoją z Moskwą w przyjaznych stosunkach, zbliżają się ku gospodarczemu i społecznemu uzdrowieniu, mimo iż właśnie one najciężej dotknięte zostały drugą wojną światową. Nie potrzebujemy się już więcej tak bardzo lękać o los naszego powalonego kraju i narodu, jeśli się nam wreszcie uda uregulować w nowy, konstruktywny i twórczy sposób swój stosunek do narodu, który pokazał światu, że możliwy jest, gdy się tylko wkroczy na drogę postępu, wzlot z najgłębszej niedoli na wyżyny słoneczne socjalizmu".

Innym znowu razem *Die Weltbühne* (nr 9 10, 1948 r.) pisała: „My jako Niemcy pragniemy świata pokojowego. Bez niego możemy tylko mieć Niemcy rozdarte i skłócone, albo po prostu najgorsze — wojnę, która by oznaczać musiała zupełną zagładę naszego narodu. Rzeczą naszej duchowej samoobrony w tych czasach zamętu jest poznać prawdę o przeszłości i teraźniejszości, całą prawdę w jej pełnej złożoności. Przypomnijmy sobie przy tym wezwanie rzucone w grudniu 1922 przez genialnego myśliciela: „Trzeba ludziom wyjaśniać realne sytuacje... jak wielka jest tajemnica, z której się rodzi wojna... Trzeba ludziom ciągle, z całą konkretnością wyjaśniać, jak wyglądały rzeczy w czasie ostatniej wojny i dlaczego inaczej wyglądać nie mogą..." To Lenin zaopatrzył na drogę w to wezwanie delegację, która się wówczas udawała na konferencję do Hagi".

Tak oto przedstawia się wizerunek czasopisma niemieckiego, które podjęło się, jako jedno z nielicznych, niewdzięcznej, lecz nieodzownej roli sumienia swego narodu na tle zadań, zjawisk i wydarzeń przemijającego czasu. Organ pisarzy marksistowskich w Berlinie *Aufbau* przewyższa je gruntownością i wszechstronnością swej problematyki, zaś pismo poświęcone idei jedności kulturalnej Wschodu i Zachodu, *Ost und West*, wydawane przez Alfreda Kantorowicza, atrakcyjnością swej treści — ale *Die Weltbühne* góruje nad nimi gorliwością i szczerością tonu, pasją demaskatorską i odwagą, z jaką od lat prowadzi swe dzieło duchowej dezynfekcji Niemiec od trucizn militaryzmu i szowinizmu, od wyziewów lenistwa umysłowego i od zgubnych iluzji przeszłości. Gdy naród ten po wielowiekowych błądzeniach odnajdzie wreszcie drogę, która go na zawsze przywiedzie do rodziny narodów miłujących pokój, postęp i dobro, nie będzie można pominąć pionierskiej w tym względzie pracy trybuny postępowej myśli w Niemczech: *Die Weltbühne*.

Aleksander Rogalski

WIADOMOŚCI KULTURALNE Z NIEMIEC

Sześć książek G. Lukacsa o literaturze niemieckiej. Wielkim wydarzeniem w niemieckiej essayistyce i wiedzy o literaturze jest ukazanie się dzieła Georga Lukacsa pt. *Schicksalswende (Aufbau-Verlag, Berlin)*, będącego ostatnią z serii sześciu książek poświęconych przez tego światowej

sławy literaturoznawcę literaturze niemieckiej. Trzy spośród nich to: studium o Gotfrydzie Kellerze, następnie w książkowej formie ujęte prace o *Postępie i reakcji* w *literaturze niemieckiej*, o których już informowaliśmy czytelników, oraz rozprawa pt. *Literatura niemiecka w okresie imperializmu.* Pozostałe tomy wypełniają essaye, polemiki i krytyki. Większość rozpraw ukazała się w okresie hitlerowskim i w czasie wojny w moskiewskiej *Internationale Literatur*, wskutek czego dostępna była tylko nielicznym kręgom czytelników niemieckich, głównie emigrantów, przebywających w Związku Radzieckim. Dopiero postępowe wydawnictwo berlińskie *Aufbau* wydawszy wszystkie sześć książek Lukacsa w najszerszym zakresie umożliwiło publiczności niemieckiej zaznajomienie się z całkowicie nowym oświetleniem jej literatury narodowej i literatury tej poszczególnych zjawisk. Świadomość rewelacyjności i ważkości dzieł Lukacsa znalazła wyraz choćby w tym zdaniu Hansa Mayera, krytyka z czasopisma *Ost und West*: „Nie wiemy, jaki inny krytyk literacki i estetyk w naszym kraju lepiej użyłby utraconych miar, niż prof. Lukacs z Węgier, który pisze w języku niemieckim i który lepiej zna nasze dzieje, naszą literaturę i filozofię niż którykolwiek z naszych własnych rodaków".

Georg Lukacs, którego Tomasz Mann, sam doskonały krytyk i essayista, uznał za „najznakomitszego krytyka literackiego naszych dni", był w Niemczech od początku swej kariery pisarskiej — rzecz znamienna — zawsze pilniej czytywany aniżeli publicznie chwalony. Odkąd — tuż po pierwszej wojnie światowej — musiał ze względów politycznych uciekać z Węgier i następnie długie lata tułać się po rozmaitych krajach europejskich w poszukiwaniu stałego azylu, jedynie w rzadkich wypadkach była o nim mowa w wielkiej europejskiej prasie liberalnej i w ówczesnej Republice Wejmarskiej. W r. 1924 wydał książkę pt. *Dzieje i świadomość klasowa*, która stała się przedmiotem wielkich zainteresowań socjologów i humanistów niemieckich. Przeprowadzona tamże przezeń analiza społecznych podstaw historyczno-filozoficznego rozwoju Niemiec od Kanta do Hegla, rozwoju traktowanego dotąd odrębnie i samoistnie, tudzież jego uwagi o zjawisku „urzeczowienia" *(Verdinglichung)* w myśleniu mieszczańskim weszły od razu do arsenału wiedzy, pojęć i terminów essayistów z *Frankfurter Zeitung* i profesorów „naukowej socjologii" na uniwersytetach okresu wejmarskiego. Było m. in. niezwykle modne mówić około roku 1930 o „urzeczowieniu" i stosować marksistowskie pojęcie „fetyszyzmu towarowego" wzorem Lukacsa do tworów humanistycznych. Jeden z największych socjologów niemieckich, Karl Mannheim, od G. Lukacsa przejął metodę traktowania duchowych procesów w powiązaniu ze strukturami i procesami społecznymi oraz problem prawdziwej i „fałszywej" świadomości. Lecz zdobycze analiz Lukacsa zarówno Mannheim jak i inni socjologowie mieszczańscy, np. Max Scheler i Helmut Plessner, wyzyskiwali na rzecz sceptycznej i relatywistycznej filozofii działania ludzkiego, która jak najbardziej obca musiała być uczniowi Marxa, wierzącemu niezłomnie w postęp ludzkości, zwłaszcza klasy robotniczej.

Fakty te dostatecznie ilustrują niezwykle silny wpływ, jaki wywierał Georg Lukacs na nowoczesną teorię humanistyki, i sposób, w jaki wpływ ten bywał wypaczany. Wyjątkowo płodne okazały się prace Lukacsa w dziedzinie krytyki literackiej. Namiętne dyskusje, także w obozie marksistowskim, wywołało jego wielkie studium ogłoszone w r. 1939 o „wielkości i upadku" ekspresjonizmu, gdzie dowodził, że ów niegdyś tak postępowo wyglądający prąd literacki nie był w gruncie rzeczy niczym innym, jeno estetycznym, a tym samym i politycznym bezdrożem, a więc przeinaczeniem marksistowskiej teorii literatury na coś drobnomieszczańskiego i płynnego, powiązanego z polityczną funkcją niegdysiejszych „niezależnych" niemieckich socjaldemokratów w latach po roku 1918. Odmawiał też G. Lukacs jako krytyk literacki wartości wszystkim eksperymentom ekspresjonistów i surrealistów. Dla niego artystyczny problem realizmu nie był jedynie postulatem estetycznym, lecz przede wszystkim zasadą duchowej jasności *(geistige Klarheit)* i politycznej słuszności. Realistyczna była teoria sztuki i pisarska praktyka Gotfryda Kellera i Balzaka, wielkich pisarzy francuskich i rosyjskich XIX wieku, twórczość Maksyma Gorkiego, Henryka Manna i try-

logia Arnolda Zweiga o przyczynach i skutkach pierwszej wojny światowej. W zestawieniu z tymi przykładami musiał formalizm ekspresjonistów i ich epigonów wyglądać nie tylko mętnie pod względem intelektualnym, lecz również żałośnie pod względem artystycznym. „Do najważniejszych rysów krytyki literackiej Lukacsa należy to — pisze Hans Mayer, któremu zawdzięczamy materiał do tej noty — że badał on literaturę niemiecką, zwłaszcza wieku XX, zawsze miarami wielkich mistrzów i arcydzieł z literatury pozaniemieckiej, że śledził socjalne przyczyny, które wywołały w Niemczech okresu poklasycznego rozdział poety *(Dichter)* od pisarza *(Schriftsteller)*, wyodrębnienie się pozornie apolitycznego i „czystego" poety i formalistycznego, obcego społeczeństwu krytyka. W rozmaitych swoich książkach umiał Lukacs wyjaśnić takie zjawiska".

Mayer pokreśla obok bezprzykładnej subtelności analizy również wysoką miarę sprawiedliwości Lukacsa, stosowaną nawet wobec artystów i dzieł, co do których żywił poważne zastrzeżenia. Pochodzi to stąd, że ten dialektyk jest pisarzem, który nie tylko zna literaturę i filozofię niemiecką, ale je również lubi. Tak więc jego wojenne studium o wpływach prusactwa na literaturę niemiecką wolne jest od wszelkich schematycznych osądów i potępiających tyrad. W jego świetle Kleist i Fontane ukazują wszelkie niebezpieczeństwa swego „pruskiego stylu", ale zachowują przy tym całą swą wielkość i ludzkość. Znając dokładnie prawdziwe oblicze literatury niemieckiej, z tym większą pasją występował Lukacs przeciwko wszelkim zabiegom fałszującym istotną tradycję niemiecką, podejmowanym przez Trzecią Rzeszę. Niezwykle ostro zwłaszcza bronił prawdziwego Hegla, prawdziwego Hoelderlina i prawdziwego Buechnera przeciwko operacjom nazistowskim.

Obecnie pracuje Georg Lukacs nad wielkimi dziełami o Heglu i o epoce Goethego, których postępowa publiczność niemiecka oczekuje z niecierpliwością, spodziewając się jak zawsze nowych perspektyw i odkrywczych sądów.

B. Traven nie jest pisarzem niemieckim. B. Traven, autor wielu znanych w całym świecie powieści, jest niewątpliwie najbardziej tajemniczym pisarzem, jakiego zna współczesna literatura światowa. Do bardzo niedawna nic o nim nie wiedziano prócz tego, że przebywa w Meksyku i że według wszelkich danych jest Niemcem. Otóż to ostatnie, powszechnie panujące mniemanie, oparte na tym, że Traven książki swoje ogłaszał najpierw w języku niemieckim, wyposażając je w najbardziej nawet „intymne" jego właściwości, a następnie dopiero w języku angielskim i hiszpańskim, przekreślił sam autor. Zmuszony przeciwstawić się fałszywym wiadomościom, jakie puścili w świat— głównie w związku ze sfilmowaniem jego książki *Skarb Sierra Madre* — reporterzy amerykańscy, znęceni 5000 dolarów ofiarowanymi przez znane amerykańskie czasopismo *Life* w celu odkrycia tajemniczego autora — po raz pierwszy w życiu ogłosił B. Traven, i to w berlińskim dzienniku *Telegraf*, najgłówniejsze dane dotyczące swego życia i twórczości. Wynika z nich, że Traven urodził się w r. 1900 w amerykańskim Middle West Region, gdzie ujrzeli światło dzienne również Sandburg, Lindsay, Anderson i Dreiser. Rodzice jego, choć pochodzenia skandynawskiego i szkockiego, urodzili się w Stanach Zjednoczonych. Do Meksyku, pod którego wpływem stał się światowej sławy powieściopisarzem, przybył po raz pierwszy w wieku lat 10 na pokładzie statku holenderskiego. W roku 1930 opuścił Traven Meksyk, by udać się do Ameryki Środkowej i Południowej. Nigdy się jeszcze osobiście nie zetknął z żadnym swoim wydawcą. Te sprawy powierzył całkowicie pośrednikom. Fałszywa jest pogłoska — stwierdza Traven — o jego pochodzeniu niemieckim. Rozwiązanie zagadki mieści się w tym, że znalazł on dla swoich książek znakomitego tłumacza niemieckiego, który — nie zmieniając typowego dla dzieła stylu — umiał jednak również w przekładzie przybliżyć je czytelnikowi niemieckiemu i światu jego odczuć.

Dzieje kultury niemieckiej znają wiele aneksyj. Ta zniweczona została w sposób najbardziej oczywisty i ostateczny. Że nie odbyło się to bezboleśnie, to jest jasne, ponieważ Traven, dający w swej jędrnej i soczystej prozie wizje życia ludzi najprostszych, w intelektualnych kołach Niemiec uważany był za chlubę skromnej, prawdzi-

wie demokratycznej literatury niemieckiej.

Twórczość Oskara Marii Grafa. Jednym z najbardziej interesujących powieściopisarzy niemieckich jest Oskar Maria Graf. Ten Bawarczyk był, począwszy od pierwszej wojny światowej, rewolucjonistą walczącym nieustannie mimo więzień i zesłania z wszelkimi postaciami ucisku i gwałtu. Wiele jego książek powstało na obczyźnie, gdzie przebywał już od roku 1933, mieszkając kolejno we Wiedniu, w Bruenn i wreszcie w Nowym Yorku, którego dotąd nie opuścił. Wszystkie jego dawniejsze książki zniknęły całkowicie z handlu księgarskiego po roku 1933 i uchodzą za największą antykwaryczną rzadkość. Toteż krytyka dzisiejsza przywitała z uznaniem wznowienie (przez wydawnictwo *Aufbau* w Berlinie) jego wielkiej autobiografii pt. *Jesteśmy jeńcami*, napisanej przed rokiem 1927 a dającej imponujący obraz dziejów jego generacji, którą deprawowały lub niszczyły czasy gorączkowe i chwiejne. Poza tym dziełem ukazały się w nowych wydaniach po wojnie książki emigracyjne Grafa: *Życie mojej matki* (u Descha w Monachium), satyryczny romans *Anton Sittinger* (Freitag, Monachium) oraz powieść *Niepokój dokoła kogoś, kto miłuje pokój* (wydawnictwo *Aufbau*, Berlin). Akcja obydwu ostatnich książek dzieje się w środowisku bawarskim w burzliwym okresie między 1918 — 1933, a jej przedmiotem jest gra różnych sił społecznych i politycznych: konserwatywnych, klerykalnych, hitlerowskich i komunistycznych oraz ich wpływ na losy postaci powieściowych. Krytyka podziwia Grafa za to, iż z tak wielkiego oddalenia i wśród obcego środowiska językowego potrafił tak wiernie oddać głos i gesty swej pierwotnej ojczyzny, jakby jej nigdy nie opuścił i jakby wciąż jeszcze żył w bezpośrednim kręgu ludzi, których osobliwości umiał tak przekonywająco przedstawić.

Literatura światowa Axela Eggebrachta. Z niezwykle śmiałym przedsięwzięciem wystąpił publicysta i krytyk Axel Eggebracht. Opracował on na 300 stronach zarys literatury powszechnej, który wydała firma Axela Springera w Hamburgu pt. *Weltliteratur — ein Ueberblick*. Dookoła tej książki toczą się obecnie ożywione dyskusje. Krytyka postępowa nie tając licznych jej braków i błędów uznaje ją jednak ogólnie za nieprzeciętne osiągnięcie literackie i naukowe. Podkreśla się szczególnie doskonałe przedstawienie literatury antycznej, ocenionej z punktu widzenia człowieka dzisiejszego, dalej niebanalne ujęcie rozwoju teatru, ujawnienie jako istotnego charakteru klasyki niemieckiej jej ucieczki przed rzeczywistością, sprawiedliwą ocenę Heinego oraz znakomitą charakterystykę twórczości Shawa. Największą jednak atrakcyjność książki Eggebrachta stanowi to, że traktuje ona literaturę jako wyraz życia społecznego, uwzględnia więc teoretyczne poglądy Marksa i Engelsa, co jest dość rzadkie w niemieckiej historii literatury i w niemieckiej krytyce literackiej. To też jest powodem, że krytycy konserwatywni zajęli wrogie stanowisko wobec autora. Nowością, jak na stosunki niemieckie, jest również lekki i pełen wdzięku styl, którego uczeni niemieccy nie zwykli uważać za zaletę dzieła naukowego, lecz za dyskwalifikującą je wadę. Jedno, co wytykają Eggebrachtowi przychylni mu krytycy, to zbytni optymizm wyrażony w przekonaniu, że jego książka będzie służyła jako namiastka poważnej i gruntownej historii literatury powszechnej, która będzie mogła powstać jego zdaniem nie prędzej niż za pięć lat!

Nowe wydania arcydzieł literatury światowej w Niemczech. Wiele wydawnictw niemieckich usiłuje obecnie wypełnić wielką lukę, jaka powstała wskutek zniszczeń wojennych zwłaszcza w zakresie klasycznych dzieł literatury światowej. Tak więc wydawnictwo Kurta Descha w Monachium rozpoczęło nową serię *Powieści i opowiadań literatury światowej*, którą uznano powszechnie zarówno pod względem opracowania tekstów, jak i szaty zewnętrznej za wzorową. Każdy tom zawiera wprowadzenie w osobowość autora, w dzieło, w jego znaczenie historyczne i aktualne. Wybór jest wielostronny. Dotąd wydano Goethego *Powinowactwa z wyboru* (pierwszy niemiecki romans małżeński), Flauberta *Panią Bovary*, Fontany *Stechlina* (zawierającego prorocze wprost ujęcie problemu niemieckiego) i wreszcie Oskara Wilde'a *Doriana Graya*. Serię uzupełnią dzieła Dostojewskiego, De Costera, E. T. A. Hoffmanna,

Jacobsena, Balzaka, Puszkina, Poego i Storma.

Z podobnym przedsięwzięciem wystąpiła księgarnia wydawnicza Jakuba Mendelssohna w Norymberdze, w serii zatytułowanej *Sto książek*. Ostatnio wydała ona *Podróże Guliwera* Swifta i Jakuba Burckhardta *Rozważania nad historią powszechną*, do których włączyła pewną ilość jego dobrze wybranych listów. Obydwa tomy, doskonale wyglądające zewnętrznie, zaopatrzono w krótki wstęp biograficzny i literacki pióra fachowych krytyków.

Na uwagę zasługuje wreszcie — spośród wznowień arcydzieł literatury powszechnej — wybór poezji Walta Whitmana pt. *Grashalme*, wydany przez wydawnictwo Dipax w Erlangen. Do Niemiec przetransplantował Whitmana jako pierwszy Freiligrath, tłumaczyli go zaś Johannes Olaf i Hans Reisiger. Wspomniany zbiór zawiera zupełnie nowe tłumaczenia, dokonane przez Elżbietę Serelmann-Kuchler i Waltera Kuchlera (tłumacza Rimbauda, byłego profesora filologii romańskiej na uniwersytecie w Würzburgu). Zbiór jest obszerny, gdyż obejmuje prawie połowę *Leaves of Grass*.

Towarzystwo Tomasza Manna. W Norymberdze założono Towarzystwo Tomasza Manna. Pragnie ono krzewić zrozumienie dla pisarza i twórcy oraz popierać tych wszystkich pisarzy doby dzisiejszej, którzy pracują „w duchu Tomasza Manna". Do prezydium Towarzystwa należą m. in. prezydent miasta dr Otto Ziebill oraz dyrektor teatru miejskiego w Norymberdze, Karl Pschigode. Tomasz Mann napisał z okazji założenia Towarzystwa: „Musi mnie serdecznie radować, że w Niemczech wciąż jeszcze znajdują się ludzie, którzy są tak dobrymi i pełnymi sympatii znawcami mojej twórczości".

Aleksander Rogalski

9 GRAFIKÓW KRAKOWSKICH

Bardziej może od innych działów plastyki grafika powołana jest do tego, aby rzucić pomost między dzisiejszą sztuką a jej odbiorcą. Można na różne sposoby uzasadniać to twierdzenie. Wystarczy przypomnieć, że grafika zawsze służyła po trochu celom użytkowym: drzeworyt był to wszakże sposób powielania, stosowany dawno przed Gutenbergiem! Owa zdolność reprodukcji — rozmnażania się — rozmaitych rytów, litografii itd. stawiała grafikę obok różnego typu dzieł „sztuki stosowanej" (kiedy np. drzeworyt służył ilustracji książkowej), a także dawała jej rolę pośrednika między malarstwem a szerokimi rzeszami odbiorców (znamy wszyscy XVIII-wieczne mezzotinty według obrazów Bouchera, Reynoldsa, Grassiego itd.).

Ale wartość grafiki dla współczesnego widza leży nie tylko w jej tradycjach historycznych i w możności stosowania jej do różnych celów praktycznych. Leży ona także w samej materialnej istocie dzieła graficznego. Zaraz to wyjaśnię. Kiedy malarstwo, w swoich historycznych wahnięciach od krańca: naśladowanie, do krańca: dekoracyjność, pobiegło — z końcem XIX wieku — ku temu drugiemu krańcowi, trudno było przeciętnemu odbiorcy sztuki zrozumieć, czemu właściwie malarstwo opuszcza kraniec: naśladowanie? Dysponowało przecie tak świetnym arsenałem środków technicznych. Światłocień i perspektywa; forma i kolor; farba i werniks — to wszystko stało na usługach *trompe-oeil'u*. Zapomniano, że dzieło sztuki mówi nam o świecie widzialnym przez analogię, że jest tłumaczeniem owego świata na język jasności plastycznych. Otóż podobne nieporozumienie nie mogło wyrosnąć na gruncie grafiki z bardzo prostej przyczyny: grafika operuje niemal wyłącznie czernią i bielą; jej analogiczność (nie zaś naśladownictwo!) w stosunku do świata widzialnego, który jest wszakże wielobarwny, tłumaczy się sama przez się. I dlatego element przedstawieniowy dzieła graficznego nie odwodzi widza od wyczucia rozległej skali wartości plastycznych — począwszy od tak zwanej kompozycji, skończywszy na widomej zależności dzieła od materialnych warunków pracy (tzw. „faktura"). Dostrzegamy w tym miejscu jedno więcej ogniwo, wiążące dziś grafika z widzem: owe materialne warunki pracy stanowią często o kapitale zaufania, z jakim widz przystępuje np. do drzeworytu; ciąć klocek, to nie taka łatwa sprawa; nie ma tu żadnej blagi; nie trudno poznać, co kto umie, a co partaczy.

Oto pierwsza uwaga, jaka się nasuwa na wystawie „9 grafików": każdy z nich umie.

„Dziewiątka" nie spoiła się żadnym podejrzanym programem artystycznym na wyrost, jak to się często trafia ugrupowaniom artystycznym; wiąże ją rzetelna znajomość rzemiosła graficznego, prawdziwe jego umiłowanie, zrozumienie dzisiejszych życiowych możliwości grafiki.

Aby zdać sobie sprawę z jakości ich rzemiosła, wystarczy rzucić okiem: swobodna i lekka precyzja exlibrisów Młodzianowskiego, płynną i wrażliwą linią cięty *Szkic* Krażowskiej-Knotowej, miedziorytowa czystość gęstej kreski Kosmulskiego, delikatne operowanie walorem — na płaszczyźnie zasnutej różnymi zgęszczeniami i różnymi kierunkami kresek — u Krasnodębskiej-Gardowskiej, *Szyny* Dretler-Flinowej, w których „kompozycja abstrakcyjna znajduje pełne potwierdzenie rzeczywistości" (jak powiedział spotkany na wystawie dr T. Dobrowolski), świeżość i bezpośredniość obserwacji świata przełożona na subtelną grę cięć u Wróblewskiej *(Murań)* i u Töpfera *(Planty)* — te przykłady, wymienione w przypadkowej kolejności, dają wystarczające świadectwo, że „Dziewiątka" — umie.

Do słów podziwu dodajmy szczyptę zrzędzeń. Obawiam się więc, że Kosmulskiemu grozi pewne „romantyczne" zmanierowanie, tj. ograniczanie jednolicie zakreskowanych wycinków zawsze tak samo powyginaną i ocienioną linią. Młodzianowski na większych płaszczyznach ma tendencję do gładkiej i nieco mechanicznej elegancji. Töpfer zyskałby może, podporządkowując urok ładnie rozwiązanych fragmentów bardziej jednolitej koncepcji całości; dałaby mu ona większą śmiałość, a zarazem ustrzegłaby od krzyżowania niejednorodnych formalnie elementów (jak w *Modelce*). Krasnodębskiej zarzuciłbym to, że gubi czasem formę przedmiotów w grze kresek komponujących płaszczyznę; wydaje mi się to pewną niekonsekwencją wobec faktu, że kontur tych przedmiotów określony jest linią — powiedzmy — realistyczną. Kultura artystyczna Krasnodębskiej święci pełny triumf w ilustracji do *Fortepianu Szopena*; pozostali graficy ulegli tu na ogół niebezpiecznej pokusie elementów symboliczno-literackich.

Prócz cyklu ilustracji do wiersza norwidowego, „Dziewiątka" ukazała cykl „miast polskich", podkreślając tym tematyczne możliwości swojej sztuki.

Związek grafiki z tematem — to związek szczególnego rodzaju: wąska gama kolorystyczna umożliwia tym większą ekspresję faktury, która w grafice — a przede wszystkim w drzeworycie — właściwie utożsamia się z arabeską i walorem. Stąd wielka wyrazistość i sugestywność elementów formalnych; stąd łatwość podkreślenia za ich pomocą plastycznej wymowy świata, który nas otacza, wyłożonej indywidualnym językiem danego artysty. Przychodzą mi tu znowu na myśl *Szyny* Dretler-Flinowej, a także różnorodne bogactwo żłobień Krażowskiej-Knotowej i Wróblewskiej, zwłaszcza zaś twórczość Bandury. Świetna pomysłowość i dowcip tego artysty pozwalają mu dla najróżniejszych podniet wzrokowych, płynących od świata, znajdować zawsze nowy wyraz plastyczny o niezrównanej pewności i wdzięku, a przy tym jakże sugestywny. Może źle wyraziłem się, mówiąc przed chwilą o podnietach wzrokowych; grafiki Bandury odwołują się — poprzez formę — do naszej wiedzy o przedmiocie, wykraczającej daleko poza same tylko doświadczenie wzrokowe. Jego *Stado* o dywanowym niemal rytmie kompozycyjnym jest jednocześnie stadem krów — do drugiej potęgi.

Dużą siłą szlachetnej ekspresji odznaczają się drzeworyty Wejmana; odważne kontrasty wielkich płaszczyzn, czarnych i białych, doskonale i oryginalnie zrównoważonych — są żywe i pełne wyrazu; szerokie dłuto żłobi piękny ślad, mocny i zdecydowany, a pozbawiony zarazem wszelkiej sztywności.

Niesposób pominąć tu Waśkowskiego, który wprawdzie do omawianej grupy nie należy, ale równocześnie z nią wystawia. Jest to technik o umiejętnościach wręcz niesamowitych; jego maleńka winietka *Step* — arcydziełko sztuki ilustratorskiej — daje przedziwne wrażenie rozległych i pełnych ruchu równin.

Tyle uwag — fragmentarycznych (jak to zwykle w recenzjach), i przez to samo nie zawsze słusznych; cóż robić: *ultima*

ratio nie należy na szczęście nigdy do krytyka, a zawsze do rzetelnego artysty.

Jacek Woźniakowski

KILKA SŁÓW O „TADEUSZU" ORZESZKOWEJ

Orzeszkowa coraz częściej ukazuje się oczom dzisiejszego czytelnika zupełnie niepodobna do swego popularnego portretu.

I oto na tle pozytywizmu, epoki ciągle jeszcze wymagającej opracowania, sięgać trzeba — oświetlając zwłaszcza zagadnienia społeczne — do metody genetyczno-biograficznej, gdyż bez znajomości szczegółów, faktów, listów i przeżyć autora, bez odtworzenia okoliczności, w których powstaje dzieło, jakże czasem trudno dzieło to zrozumieć, a jak natomiast łatwo przypisać mu całkiem inne znaczenie niż to było zamiarem autora. Bywają również drobniejsze potknięcia, których wszakże bez sprostowań pomijać nie można.

Ostatnie to spostrzeżenie nasuwa się uporczywie w związku z ciekawym artykułem M. Żmigrodzkiej pt. *Kwestia chłopska Elizy Orzeszkowej*, który ukazał się w nr 2 i 3 *Twórczości*. Chodzi tu przede wszystkim o opowiadanie pt. *Tadeusz*.

Autorka artykułu pisze, że „Grupa Polaków zamieszkałych w Kijowie z Fr. Rawitą Gawrońskim na czele podjęła zamiar wydania *Księgi Kijowskiej*, która miała sugerować myśl kulturalnej przynależności Ukrainy do Polski". Dalej zaś czytamy w tymże artykule: „Orzeszkowa, która z podziwu godną ruchliwością i energią usiłowała w rozpaczliwych warunkach grodzieńskiego partykularza robić wielką politykę, skwapliwie podjęła okazję do oddziaływania w kierunku nawiązania porozumienia z Rusinami. Na terenie grodzieńskim robić tego nie mogła: inteligencja białoruska nie istniała, a lud był bierny a strzeżony i niedostępny legalnej propagandzie"... Natomiast „Ludową inteligencję ukraińską można było pozyskać tylko przez wskazanie na wyłącznie społeczne podłoże antagonizmu polsko-ukraińskiego".

Z takim ustosunkowaniem Orzeszkowej do zagadnienia polsko-ukraińskiego wiąże M. Żmigrodzka fakt, iż pisarka uczyła się języka ukraińskiego, korespondowała z nastawionym przecież nieprzychylnie do Polaków Iwanem Franko, któremu proponowała zorganizowanie polsko-ukraińskiej wymiany kulturalnej; z tym wiąże też Żmigrodzka genezę napisania przez Orzeszkową obrazka pt. *Tadeusz*.

Czytelnik artykułu spyta, czy nie są to zbyt daleko idące wnioski, zwłaszcza że sprawa napisania *Tadeusza*, okoliczności towarzyszące powstaniu tego utworu i przesłaniu go później do druku w *Księdze Kijowskiej* wcale nie przedstawiają się tak jasno i prosto, jak to wynika z dociekań M. Żmigrodzkiej. Autorka artykułu o „kwestii chłopskiej" w twórczości Orzeszkowej oparła się przede wszystkim na ogłoszonej jeszcze przed wojną korespondencji tejże pisarki, a nie uwzględniła materiałów związanych z gruntem czeskim i rosyjskim. Można na podstawie artykułu przypuszczać, że obcych materiałów M. Żmigrodzka nie zna. Dlatego też tak zdecydowanie twierdzi w swym artykule, że opowiadanie pt. *Tadeusz* napisane zostało wyłącznie do druku w *Księdze Kijowskiej*, a dalej pozwala sobie wyprowadzać wnioski zbyt szerokie i mało uzasadnione. Dla ścisłości operować będę cytatami. Oto wyjątek z listu Orzeszkowej, który wykorzystuje M. Żmigrodzka w swych sądach:

„Wczoraj pod adresem adwokata Neymana wysłałam obrazek z tutejszego życia miejskiego dla Waszej kijowskiej zbiorowej książki. Na artykuł rozumowany jakoś w tej chwili zdobyć się nie mogłam, może dlatego, że mi głowę napełnił rój powieściowych tematów i temacików, wolałam zaś Wam posłać rzecz innej natury niż żądaliście, niżeli niczym wcale nie służyć Waszym zamiarom. Zresztą jest to mała historyjka chłopskiego dziecka; może więc dla Kijowa odpowiednią będzie i może nią nie pogardzicie. W przeciwnym razie, prosiłam pana Neymana, aby ją zniszczył i mnie o tym uwiadomił". (*Listy*, II cz., I, 122.)[1]

M. Żmigrodzka nie wie natomiast, że w r. 1891 w numerze jubileuszowym (50) petersburskiego *Kraju*, poświęconym twórczości Orzeszkowej, pisarz czeski znany ze swych sympatii polskich, Edward Jelinek,

[1]) Podkreślenie moje.

w artykple pt. *Orzeszkowa w Czechach* pisze tak:

„Względem narodu czeskiego żywiła znakomita autorka najszczersze sympatie, na co posiadamy liczne dowody. Specjalnie dla czeskiego miesięcznika *Slovansky Sbornik* napisała w r. 1884 istną perłę literatury pt. *Tadeusz*, która dopiero później ogłoszoną została w pismach polskich"[1]).

W publicznie ogłoszonym artykule, i to w numerze jubileuszowym poświęconym Orzeszkowej — Edward Jelinek chyba nie bez podstaw pozwolił sobie w ten sposób napisać. Mógł być przekonany, że słowa jego dojdą do Orzeszkowej. Posiadał więc jakieś oświadczenie pisarki, na którym się oparł. Czyżby Orzeszkowa ukryła prawdę przed Jelinkiem? O ile mi dotychczas wiadomo, w sprawach literackich cechowała pisarkę nie tylko prawdomówność, ale szczególna lojalność wobec redaktorów i wydawców. Kiedy więc i dla kogo opowiadanie to napisała?

Z artykułu M. Żmigrodzkiej łatwo wyczytać, iż temat owego „ruskiego dziecka" to dowód przeznaczenia utworu dla *Księgi Kijowskiej* i przedsięwzięcia przez autorkę „roboty politycznej". Jest to jednak dowód co najmniej niedostateczny. Przede wszystkim w utworach Orzeszkowej, zgodnie z etnografią okolic, w których żyła i pisała autorka, występują tylko i jedynie chłopi Białorusini, a nie Polacy. W niczym więc nie odstępuje tutaj Orzeszkowa od swej zasady przedstawiając dziecko ruskie, które *nota bene* nazywa w liście „dzieckiem chłopskim" również, bez określenia przynależności narodowej.

Drugim argumentem „roboty politycznej" na terenie ukraińskim jest według M. Żmigrodzkiej szczególnie ostro zaakcentowany radykalizm poglądów społecznych. Otóż okres 1880—1885 — to czas najbardziej radykalnych poglądów pisarki, co zresztą można stwierdzić na podstawie utworów i wypowiedzi osobistych zawartych w *Listach*. A zatem temat i radykalizm *Tadeusza* wcale nie są wyrazem związania sprawy ukraińskiej i *Księgi Kijowskiej* z tym drobnym utworem. Są one natomiast niewątpliwie zgodne z całokształtem poglądów pisarki w okresie jej życia, w którym utwór ten powstał.

[1]) Podkreślenie moje.

Zwróćmy jeszcze uwagę na przytoczony wyżej cytat z listu Orzeszkowej. Przede wszystkim jest *Tadeusz* historią z „tutejszego życia wiejskiego" — cóż więc po niej Ukraińcom? Nie stwierdza też wcale Orzeszkowa, że opowiadanie to napisała specjalnie dla *Księgi Kijowskiej*. Utworem tym zastępuje tylko proponowany jej „artykuł rozumowany", którego nie tylko nie mogła, ale może nie chciała napisać... Z pewną też wątpliwością myśli o tym, że ta historia „może ... dla Kijowa odpowiednią będzie ..." Dalej nakazuje rękopis zniszczyć, jeśli *Księga Kijowska* do skutku nie dojdzie. A zatem posiada pisarka prawdopodobnie drugi egzemplarz *Tadeusza*. Czyżby posłała go jednocześnie komu innemu?

W ten sposób chwieje się cokolwiek sąd o „robieniu wielkiej polityki" przez Orzeszkową i „skwapliwym podjęciu okazji do działania" przy pomocy tego drobnego opowiadania. Zresztą, jak stwierdza sama M. Żmigrodzka, wcześniej już ukazały się dość ostre w aspekcie społecznym *Niziny*, mimo iż w okręgu grodzieńskim „inteligencja białoruska nie istniała, a lud był bierny a strzeżony i niedostępny legalnej propagandzie", jak to czytamy w artykule M. Żmigrodzkiej.

Przyjrzyjmy się teraz stronie czeskiej.

Już w zeszycie styczniowym z r. 1884 (str. 53) *Slovanski Zbornik* przygotowuje swych czytelników do przyjęcia utworu pisarki polskiej, Elizy Orzeszkowej, drukując w dziale *Rozhledy w literaturre* artykuł pióra samego redaktora, Edwarda Jelinka. Ujęto tutaj sylwetkę autorską Orzeszkowej na tle jej Taniego Zbiorowego Wydania Powieści w nakładzie S. Lewentala. Kontakt z Orzeszkową jest już nawiązany. W zeszycie piątym z maja 1884 (str. 283) przypomina Jelinek znów Orzeszkową, pisząc o przekładzie jej noweli pt. *Julianka* przez Władysława Mickiewicza na język francuski. Czytelnik czeski już wie, że autorka utworu mającego się ukazać na łamach czeskich jest znaną pisarką nie tylko w Polsce, lecz i w innych krajach. I rzeczywiście z przekładem na język czeski spotkamy się wkrótce — jest to właśnie opowiadanie pt. *Tadeusz*.

W zeszycie styczniowym 1885 r. *Slovanski Zbornik* drukuje *Tadyas, obraz ze*

zivota lidu od Elisyk Oreskove z polskeho rukopisu prel. F. H. Hora.

A więc tłumaczono opowiadanie z rękopisu. Czy Orzeszkowa dopiero po odebraniu wiadomości o „rozpłynięciu się" *Księgi Kijowskiej* drugi rękopis utworu posłała Jelinkowi? A może jednocześnie obdzieliła *Slovanski Sbornik* i *Księgę Kijowską*?

List związany z *Księgą Kijowską* pochodzi z sierpnia 1884 r., ale kontakty autorki z redaktorem czeskiego czasopisma trwają już od stycznia tegoż samego roku. Czy utwór ten przypadkiem nie był, tak jak stwierdza Jelinek w swym artykule, napisany specjalnie dla Czechów? Rzecz to wcale niewyraźna i niezupełnie jasna, zwłaszcza gdy pragniemy wyciągnąć z niej tak daleko idące wnioski, jak to ma miejsce w artykule M. Żmigrodzkiej.

Być może — wyjmując swój utwór z teki autorskiej dla *Księgi Kijowskiej* — mogła jednocześnie Orzeszkowa powiadomić uczciwie Edwarda Jelinka, że jest to opowiadanie napisane dla *Slov. Sbornika*, co Jelinek zrozumiał, że autorka specjalnie napisała go dla Czechów. Rzeczą zupełnie pewną jest, że radykalizm tego utworu, który pozwala M. Żmigrodzkiej twierdzić, iż był on przeznaczony dla propagandy na terenie ukraińskim, sama Orzeszkowa ocenia jako zbyt skrajny nie tylko dla białoruskiego, ale w ogóle dla polskiego czytelnika. I dlatego wyjmuje go to dla *Slov. Sbornika*, to znów dla *Księgi Kijowskiej*. Nic też dziwnego, że *Tadeusz* z tych właśnie powodów jest jedynym utworem Orzeszkowej, który ukazał się wpierw w języku — chociaż pobratymczym, ale obcym: czeskim, nie polskim.

Czy uczenie się języka ukraińskiego jest wyrazem owej „wielkiej polityki" Orzeszkowej — to też kwestia sporna. Wszak Orzeszkowa znała prawdopodobnie język rosyjski (w liście do Baranowskiego wspomina, że czyta *Zmartwychwstanie* Tołstoja w oryginale, ślady zresztą wpływu tego utworu widać w *Australczyku*), uczy się również języka czeskiego, co wcale nie zmusza nas do twierdzeń o „robocie politycznej" pisarki na gruncie np. czeskim czy rosyjskim. Nie mając zatem niezbitych dowodów potwierdzających domysły w zakresie zagadnień polsko-ukraińskich, może należy pomimo wszystko pozostać w granicach nakreślonych przez samą Orzeszkową w listach do Iwana Franko — tzn. w granicach chęci wymiany polsko-ukraińskich dóbr kulturalnych. A wtedy inaczej, bo głębiej zapewne i szerzej pojmiemy słowa Orzeszkowej zacytowane przez M. Żmigrodzką z listu do Gawrońskiego:

„Wszelkie antysemityzmy, antyrusinizmy itd. są naprzód rzeczą głupią i złą, następnie dla nas zabójczą. Poznawać się, aby się łączyć, łączyć się, aby wspólnie iść ku dobrym i pożądanym celom, przebaczać przeszłość, razem pracować dla przyszłości — jakież cudowne marzenie".

Typową cechą twórczości Orzeszkowej jest wybitny humanitaryzm. Pisarce jej obce jest uczucie nienawiści i zemsty. Daleka też jest ona, jak najdalsza, od wszelkiej myśli narzucania jakiemukolwiek narodowi, który czuje się narodem, przynależności do narodu innego. W imię prawdy ta typowa i piękna cecha twórczości pisarki, podkreślana zresztą nie tylko przez nas, lecz przez obcych czytelników (np. rosyjskich w epoce życia autorki i dzisiaj jeszcze) nie może i nie powinna być zachwiana ze względu na dociekania o charakterze społecznym oparte na materiałach niepełnych.

Mieczysława Romankówna

HUMOR I PROSTOTA
(Odpowiedź Wacławowi Borowemu)

Wacław Borowy zrobił mimochodem dwie uwagi krytyczne na temat moich sądów o sztuce poetyckiej Mickiewicza. Jedną — wyraźnie zaadresowaną — w odnośniku, drugą bez adresu — w tekście rozprawy *Poeta przeobrażeń* (*Twórczość* nr 12/1948 r.). Odpowiadam na obydwie.

I

W rozprawie *Widzę i opisuję* zaznaczyłem (jeśli dobrze pamiętam, bo nie mam tu tekstu przed oczyma), że obszerna spowiedź Jacka w XI księdze *Pana Tadeusza* rozrywa jedność wrażenia artystycznego przez sentymentalno-patetyczny ton, obcy i nieoczekiwany w równym toku epickiej opowieści. Postać Robaka wyrywa się nagle z obrazu, ta nieco bajroniczna spowiedź zakłóca harmonię poematu. Zadałem sobie

pytanie, jak ocalić jedność wrażenia i odpowiedziałem: postać Robaka trzeba traktować tak, jak się traktuje wszystkie inne postaci epopei. A więc podobnie jak np. równie umowną i równie nadzwyczajną postać Hrabiego. Uśmiech humoru, jakim darzymy Hrabiego, należy się też Jackowi.

Takie spojrzenie na Robaka obruszyło Borowego; uważa on, że awanturniczy żywot Jacka Soplicy trzeba brać na serio. Czy koniecznie? Darzyć uśmiechem humoru — to nie znaczy śmiać się, mówiąc „zabawna sztuka!". Tu chodzi o humor wyższego rzędu, o humor, który dostrzega granice prawdopodobieństwa postaci literackiej — i o ten jeszcze wyższy, który Homerowi, piewcy urody i dzielności, kazał porównać żywot ludzi do zmiennych liści na drzewie.

Robaka porównałem z Hrabią, ale mogłem go porównać z którąkolwiek inną postacią poematu, np. Gerwazym, i wtedy, być może, Borowy zgodziłby się ze mną? Gerwazy jest postacią bardziej niż Robak ponurą i równie nieprawdopodobną; na Rębajle ciąży także postępek targowiczanina, a zabił, mszcząc się, nie jednego, jak Jacek, lecz więcej ludzi: czterech Sopliców zarąbał, jednego spalił żywcem, zarżnął ponadto bezbronnego Płuta. A jednak Gerwazego darzymy uśmiechem humoru...

II

W najważniejszych momentach dzieła Mickiewicz odzywał się z największą prostotą — mówi Borowy. I dzięki niej uzyskiwał największą wymowę wiersza. Tajemnica tej prostoty tkwi, powiada Borowy, w „czystości linii", czy też „czystości znaczeń". U Mickiewicza słowo znaczy tylko tyle, ile znaczy. Wiersz z *Konrada Wallenroda:*

Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było
w ojczyźnie

dlatego ma potężną wymowę, że słowo „szczęście" znaczy tylko szczęście, „ojczyzna" tylko ojczyzna.

Mówiąc tak, Borowy nie powiedział nic. Wiersz Mickiewicza jest wymowny, bo znaczy tylko to co znaczy? A znaczy tylko to co znaczy, bo jest wymowny? — Jakże to? Przecież chodzi o wyjaśnienie, dlaczego słowo „szczęście" w przytoczonym wierszu znaczy szczęście, tj. dlaczego narzuca czytelnikowi wyobrażenie i ideę szczęścia? Dlaczego? Jak się to dzieje, że słowo „szczęście", używane i nadużywane przez innych poetów, traci u nich swoją wymowę, a „szczęście" w mickiewiczowskim wierszu działa bezpośrednio i porusza nas tak, jakby się treść tego słowa ukazała w jednej chwili w całej swojej pełni? Borowy odpowiada: bo u Mickiewicza „szczęście" znaczy tylko szczęście. Ja powiedziałbym inaczej i zapytałbym inaczej: Dlaczego u Mickiewicza wyraz szczęście znaczy aż szczęście?

O *Konradzie Wallenrodzie* napisałem już dość dawno artykulik (dotychczas nieogłoszony), w którym również zwróciłem uwagę na to zdanie z Powieści Wajdeloty. Zacytowałem je jako przykład niezwykle trafnego ujęcia, powiedzenia tak doskonałego, że stało się przysłowiem. Borowy zacytowawszy je pyta: „Cóż prostszego?" Owszem, zamiast:

Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było
w ojczyźnie

można „prościej" powiedzieć:

Nie był szczęśliwy, bo ojczyzna nie była szczęśliwa.

Ale wtedy zniknie wymowa mickiewiczowskiego zdania, zniknie poezja.

Dlaczego? Bo w sztuce prostota jest najwyższą sztuką. W ujęciu Mickiewicza ta sama treść, którą podałem „prościej", czyli przetłumaczywszy na prozę pozbawiłem poezji, ma wymowę przysłowia. Przysłowia są proste, lecz jakaż jest ich prostota? Zdanie „Ziarnko do ziarnka, a będzie miarka" nie dlatego jest wymowne, że ziarnko znaczy tu ziarnko itd., i nie dlatego, że wyraża najprościej tylko to, co wyraża, bo zamiast niego można by powiedzieć krócej i „prościej": Oszczędzaj! W każdym prawie przysłowiu można dostrzec grę wyobraźni poetyckiej lub dowcip. W oklepance: „Ziarnko do ziarnka ..." żyje uderzający, paradoksalny obraz: nikt przecież ziarnka do ziarnka nie składa, by zebrać ich miarkę — robi się to całymi garściami.

Podobnie jest ze zdaniem Mickiewicza. Stało się ono przysłowiem i Borowy nie czuje jego niezwykłości. Polega ona — po

pierwsze — na rozerwaniu skojarzeń towarzyszących dotychczasowemu pojęciu domu. (Zazwyczaj dom kojarzy się z pojęciem oderwania się od spraw publicznych: gromione „domowe pożytki" Skargi, *my home is my castle* itd). Sztuka tego prostego zdania polega — po wtóre — na tym, co nazwałbym odmłodzeniem przenośni. Konrad — mówi Mickiewicz — szczęścia w domu nie znalazł, a nie: nie był szczęśliwy, nie zaznał szczęścia z Aldoną lub t. p. Spowszedniała i nieodczuwana metafora „znaleźć szczęście" nabiera tu (dzięki różnym czynnikom, m. in. rytmicznemu umiejscowieniu słowa „nie znalazł"), lekkich rumieńców ożywienia. Słowo „dom" przywołuje w tym zespole, lub co najmniej może przywołać obraz domu — także jako budowli, a nawet jako cząstki jakiegoś ogromnego gmachu — ojczyzny, obejmującego ów dom. Są to oczywiście tylko zarysy, możliwości obrazów, ale czuły czytelnik widzi je lub przeczuwa. Towarzyszą one jako „podtekst" rozumieniu zdania Mickiewicza.

Na podstawie takich doświadczeń powiedziałem, że „poza słowem mickiewiczowskim drga, jak tło żywo jeszcze odczuwalne, rój wszystkich innych możliwych zastępczych słów".

Julian Przyboś

W części nakładu niniejszego zeszytu przeoczono na str. 95, w artykule Stefana Morawskiego „Kipling — Yeats — Auden", błędy korektorskie:

Wiersz 1 od góry: zamiast „egzystencjalizmem *sztukowym* za pomocą marksizmu" ma być „egzystencjalizmem s z t u k o w a n y m"... itd.

Wiersz 9 od góry: zamiast „z pełną *kresą*" ma być „z pełną k i e s ą".

Wiersz 15 od góry: zamiast „nazywa go tak jak *najlepszy* i najwięcej mogącego człowieka" ma być „nazywa go tak jak n a j l e p s z e g o"... itd.

WYKAZ TREŚCI

Str.

ANNA SEGHERS: Wrocław i Sainte-Chapelle 5
ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI: Notatki z Kongresu Pokoju 10
ALEKSANDER SIERIEBROW: Czasy i ludzie:
„ „ Narodziny „Człowieka" 30
„ „ Demon 41
„ „ Stanisławski 53
LEON GOMOLICKI: „Wojnarowski" — „Wallenrod" — „Połtawa" 63
STEFAN MORAWSKI: Kipling — Yeats — Auden 84
MIECZYSŁAW PORĘBSKI: Ku sztuce nowoczesnej 100
KAZIMIERZ WYKA: U plastyków-amatorów 114

NOTY

ALEKSANDER ROGALSKI: *Die Weltbühne* 125
„ „ Wiadomości kulturalne z Niemiec 131
JACEK WOŹNIAKOWSKI: 9 grafików krakowskich 135
MIECZYSŁAWA ROMANKÓWNA: Kilka słów o „Tadeuszu" Orzeszkowej . . . 137
JULIAN PRZYBOŚ: Humor i prostota 140

Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka
Sekretarz odpowiedzialny: Jan Alfred Szczepański
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1
Cena zeszytu 115 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego")
Prenumerata kwartalna 300 zł
Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

SPIS TREŚCI
MIESIĘCZNIKA „TWÓRCZOŚĆ“
ZA II KWARTAŁ 1949 R.

(KWIECIEŃ — CZERWIEC)

(cyfry rzymskie oznaczają zeszyt, cyfry arabskie stronicę).

3 KWIETNIA 1849 . . . . . IV, 5
PRZEMÓWIENIE PREMIERA JÓZEFA CYRANKIEWICZA NA OTWARCIU ROKU SŁOWACKIEGO . . . . . V, 16
CHOPIN — SŁOWACKI . . . . . V, 18

PROZA

BROSZKIEWICZ JERZY: Manifestacja w grudniu . . . . . V, 35
FLAUBERT GUSTAVE: Bouvard i Pécuchet . . . . . V, 104
HEN JÓZEF: Na zachód od Nysy . . . . . IV, 21
PEPYS SAMUEL: Pożar Londynu . . . . . IV, 76
SEGHERS ANNA: Wrocław i Sainte-Chapelle . . . . . VI, 5
SIERIEBROW ALEKSANDER (A. N. TICHONOW): Czasy i ludzie:
Narodziny „Człowieka“ . . . . . VI, 30
Demon . . . . . VI, 41
Stanisławski . . . . . VI, 53

POEZJA

ASIEJEW MIKOŁAJ: Majakowski z bliska . . . . . IV, 13
JACHIMOWICZ MARIAN: Nad Anhellim . . . . . V, 33
„ „ Przy Chopinie . . . . . V, 33
OLEKSIK KLEMENS: Na progu stworzenia . . . . . V, 8
RÓŻEWICZ TADEUSZ: Gołębie ptaki łagodne . . . . . V, 5
SZEWCZYK WILHELM: Bierawka . . . . . IV, 37
„ „ Budowa pomnika na górze św. Anny . . . . IV, 38
„ „ Preludium . . . . . IV, 37
„ „ Strach . . . . . IV, 39
WIRPSZA WITOLD: Traktat polemiczny . . . . . V, 9

DRAMAT

BERWIŃSKA-GOGOLEWSKA KRYSTYNA: Ocalenie Antygony . . . . IV, 41
WYDRZYŃSKI ANDRZEJ: Komedia . . . . . IV, 58

ROZPRAWY

GOMULICKI LEON: „Wojnarowski“ — „Wallenrod“ — „Połtawa“ VI, 63
KAŁUŻYŃSKI ZYGMUNT: Notatki z Kongresu Pokoju . . . . . VI, 10
„ „ O literaturze „wielkiego konfliktu pokoleń“ . . IV, 86
MACH WILHELM: Podróż na Wschód . . . . . V, 53
MORAWSKI STEFAN: Kipling — Yeats — Auden . . . . . VI, 85
PAWLIKOWSKI JAN GWALBERT: Król Duch . . . . . V, 69
PORĘBSKI MIECZYSŁAW: Ku sztuce nowoczesnej . . . . . VI, 100
WSZELAKI STANISŁAW: Postać lekarza w literaturze polskiej . . . . IV, 86
WYKA KAZIMIERZ: O Juliuszu Słowackim . . . . . V, 20
„ „ U plastyków-amatorów . . . . . VI, 114

SPRAWOZDANIA, ARTYKUŁY, NOTY

FURMANIK STANISŁAW: Studia Dłuskiej z metryki polskiej . . . . IV, 121
KLEINER JULIUSZ: Książka popularna o Mickiewiczu (Henryk Szyper: „Mickiewicz, poeta i człowiek czynu") . . . . . IV, 103
KULICZKOWSKA KRYSTYNA: Na pograniczu realizmu (Kazimierz Wyka: „Pogranicze powieści") . . . . . IV, 106
MACH WILHELM: Ofensywa na froncie książki . . . . . V, 127
MARKIEWICZ HENRYK: Essaye Pawła Hertza („Notatnik obserwatora") . . IV, 118
„ „ „Literatura po wojnie" (Ryszarda Matuszewskiego) . IV, 128
PRZYBOŚ JULIAN: Humor i prostota . . . . . VI, 140
ROGALSKI ALEKSANDER: *Die Weltbühne* . . . . . VI, 125
„ „ Wiadomości kulturalne z Niemiec . . . VI, 131
ROMANKÓWNA MIECZYSŁAWA: Kilka słów o „Tadeuszu" Orzeszkowej . VI, 137
WOŹNIAKOWSKI JACEK: 9 grafików krakowskich . . . . . VI, 135

037 4608